

مجلة البلاغة المقارنة
العدد الثامن والعشرون، ٢٠٠٨

الاقتباس الفني:
مقاربات تطبيقية ومفاهيم نظرية



مجلة البلاغة المقارنة
العدد الثامن والعشرون، ٢٠٠٨

الاقتباس الفني:
مقاربات تطبيقية ومفاهيم نظرية

ساهم في إخراج هذا العدد:
السيد إبراهيم، وينشن أويانج، ميشيل إيبير، سيد حجاب، كيڤين دواير، مديحة دوس، محمود الربيعي، أميرة الزين، صلاح السروي، منيرة سليمان، رامي السماحي، شتيفن شتيلزر، توفيق صالح، إسمت عبد الوهاب، أحمد عتمان، فاتح عزام، حازم عزمي، قمران علي، السيد فضل، سميرة القاسم، ميا كارتر، ڤاسيليكي كوتيني، سوزان كولين، مورين كيرنان، پول لاف، وليد منير، نيكولاس هوپكنز، سعيد الوكيل.

صورة الغلاف لدينا الأديب

توزيع قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

رقم الايداع بدار الكتب: ٤٣٥٧/٠٨
الترقيم الدولي: ٧-١٩٥-٤١٦-٩٧٧-٩٧٨
الرقم الدولي الموحد للدوريات: ٨٦٧٣-١١١٠

أعداد **ألف** السابقة ناقشت المحاور الآتية:

ألف ١: الفلسفة والأسلوبية
ألف ٢: النقد والطليعة الأدبية
ألف ٣: الذات والآخر: مواجهة
ألف ٤: التناص: تفاعلية النصوص
ألف ٥: البعد الصوفي في الأدب
ألف ٦: جماليات المكان
ألف ٧: العالم الثالث: الأدب والوعي
ألف ٨: الهرمنيوطيقا والتأويل
ألف ٩: إشكاليات الزمان
ألف ١٠: الماركسية والخطاب النقدي
ألف ١١: التجريب الشعري في مصر منذ السبعينيات
ألف ١٢: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى
ألف ١٣: حقوق الإنسان والشعوب في الأدب والعلوم الإنسانية
ألف ١٤: الجنون والحضارة
ألف ١٥: السينمائية العربية: نحو الجديد والبديل
ألف ١٦: ابن رشد والتراث العقلاني في الشرق والغرب
ألف ١٧: الأدب والأنثروبولوجيا في أفريقيا
ألف ١٨: خطاب ما بعد الكولونيالية في جنوب آسيا
ألف ١٩: الجنوسة والمعرفة: صياغة المعارف بين التأنيث والتذكير
ألف ٢٠: النص الإبداعي ذو الهوية المزدوجة: مبدعون عرب يكتبون بلغات أجنبية
ألف ٢١: الظاهرة الشعرية
ألف ٢٢: لغة الذات: السير الذاتية والشهادات
ألف ٢٣: الأدب والمقدس
ألف ٢٤: حفريات الأدب: اقتفاء أثر القديم في الجديد
ألف ٢٥: إدوارد سعيد والتقويض النقدي للاستعمار
ألف ٢٦: شهوة الترحال: أدب الرحلة في مصر والشرق الأوسط
ألف ٢٧: الطفولة: بين الإبداع والتلقي

الطباعة: دار إلياس العصرية بالقاهرة
سعر العدد: في جمهورية مصر العربية: عشرون جنيهاً؛ في البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد الجوي): الأفراد: عشرون دولاراً أمريكياً، المؤسسات: أربعون دولاراً أمريكياً.
الأعداد السابقة متوفرة بالسعر المذكور.
النسخة الإلكترونية: الأعداد ١-٢٥ متوفرة على http://www.jstor.org
المراسلة والاشتراك على العنوان الآتي:
مجلة **ألف**، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة،
ص. ب ٢٥١١، القاهرة، جمهورية مصر العربية.
هاتف: ٢-٠٢-٢٧٩٧٥١٠٧ فاكس: ٢-٠٢-٢٧٩٥٧٥٦٥.
البريد الإلكتروني: alifecl@aucegypt.edu
الموقع الإلكتروني: www.aucegypt.edu/academics/dept/eclt/alif

المحتويات

القسم العربي

القسم الإنجليزي والفرنسي

الاقتباس الفني:
مقاربات تطبيقية ومفاهيم نظرية

تتغير الأعمال الأدبية حين يتم تكييفها في سياقات ومجالات مختلفة، منذ زمن بعيد. فالحكايات الشعبية تنتقل من مكان إلى آخر، وفي ارتحالها تتعدل بنيتها وأسلوبها. وقد استحوذ شكسبير على نصوص تاريخية اقتنص منها ما يناسبه وأعاد كتابتها في أعماله الأدبية ذائعة الصيت. وبدورها، فإن أعمال شكسبير تم اقتباسها لتوائم سياقاً مغايراً جغرافياً أو زمنياً. وقد تحولت قصائد إلى أغنيات، مسرحيات إلى أوبرات، وروايات إلى أفلام. كيف يتم تحوّل النص-المصدر إلى عمل آخر في سياق آخر ووسيط آخر؟ وكيف تتجلى جدلية النص-الجذر بتشعباته في النصوص الإبداعية المحوّرة؟

يقدم هذا العدد من **ألف** أمثلة متباينة وتنويعات متعددة من الاقتباس والاقتناص، وذلك عبر تحليل ميكانيزمات الإبداع في التجديد وجماليات التلقي ذو المنظور المزدوج، حيث يتشابك النص الغائب بالنص الحاضر. وتغطي مقالات العدد تحوّلات الطقوس الدينية إلى فن تجهيزي، والتشبيب في مفتتح القصيدة إلى رسالة رمزية، والنص الصوفي إلى فن الفيديو، وحكاية من **ألف ليلة وليلة** إلى أمثولة نسوية، إلخ. وقد تطلّب تحليل تحوّلات النصوص إلى أنواع أدبية وفنية - بعضها متعارف عليه وبعضها جديد - نحت مجموعة من المصطلحات من اقتباس واقتناص واقتصاص وتناص، للتمييز بين مستويات مختلفة من التشابك.

ففي هذا العدد: هاملت الأفريقي وهاملت العربي، خطبة الفلاح الفصيح من مصر الفرعونية متحولة إلى فيلم سينمائي معاصر، وبريد إلكتروني لشهيدة على أرض فلسطين وقد تحوّلت إلى مسرحية درامية؛ بالإضافة إلى تصوير خبر صحفي عن مجرمتين في مسلسل تليڤزيوني، وشعرية اللوحة الفنية، مما يدل على اتساع الظاهرة وتعدد تجلياتها.

و**ألف** مجلة سنوية (تصدر في الربيع) وتنشر مقالات مكتوبة باللغة العربية والإنجليزية (والفرنسية أحياناً)، وهي تتبع نظام التحكيم التخصصي المتعارف عليه في الدوريات الأكاديمية. وكل عدد يرحّب بمقالات نقدية أصيلة، نظرية أو تطبيقية أو مقارنة، تلقي ضوءاً على أدبيات وبلاغيات محور محدد. وستدور محاور الأعداد القادمة حول:

ألف ٢٩: الجامعة فكرةً ومفهوماً.
ألف ٣٠: ذاكرة الفجيعة.
ألف ٣١: أمريكا الأخرى.

الاقتباس والاقتناص*

جولي ساندرز
(ترجمة بيومي قنديل)

يقوم هذان الفصلان المترجمان عن كتاب نقدي في سلسلة «المصطلح النقدي الجديد» بتعريف الاقتباس والاقتناص والاختلاف الدقيق بينهما. وبالإضافة إلى التعريف وتفصيل الأمثلة، تنزع المؤلفة إلى الدفاع عن الاقتباس والاقتناص بوصفهما إبداعاً. وقد حرصت الترجمة عند النقل على نحت مصطلحات مقابلة للأصل أحياناً وتعريب بعض المصطلحات أحياناً أخرى. وقد أضافت، في حالات قليلة، شرحاً مختصراً للإشارات الغامضة سيجده القارئ بين قوسين مربعين للتمييز بين الأصل والتفسير الإضافي، كما هو متعارف عليه في الترجمة.

(١)
ما هو الاقتباس؟

كل مادة تقبل التحويل إلى مادة أخرى.

– كيت أتكينسون في **تلك ليست نهاية العالم**

تشكل عمليّتا الاقتباس والاقتناص اللتان ينصب عليهما اهتمام هذا الكتاب، في كثير من الجوانب، جزءاً فرعياً من عملية التناص الشاملة. وعلى نحو ما ورد في مقدمة الكتاب، فإن مفهوم التناص يرتبط، أول ما يرتبط، بجوليا كريستيفا التي أقامت الدليل، في عددٍ من المقالات، مستشهدةً بأمثلة من الأدب والفن والموسيقى، مثل «النص المحكوم» (١٩٨٠)، «الكلمة والحوار والرواية» (١٩٨٦)، على أن كل النصوص إنما تستدعي نصوصاً أخرى وتُعيد صوغها، في إطار ثقافي غني ودائم التطور، أشبه بالفسيفساء. ويرى كثيرون في الباعث الذي يقف وراء التناص، و«البريكولاج» [إعادة التركيب] bricolage السردي والمعماري اللذين قد ينتجان عن ذلك الباعث، ركناً أساسياً من موجة «ما بعد الحداثة» postmodernism (Allen).

---

* تشكر **ألف** الناشر والمؤلفة لسماحهما بترجمة هذين الفصلين من كتاب جولي ساندرز:

Julie Sanders, Adaptation and Appropriation (London and NY: Routledge, 2006),17-41.

على أن تداخل نصوص وتقاليد نصية مختلفة، وهو الأمر الذي يتجلى في الباعث على التناص، ارتبط، أيضاً، بمفهوم التهجين hybridity الذي عرفته موجة «ما بعد الكولونيالية». ولا تشير رؤية هومي بابا Homi Bhabha إلى الكيفية التي تستطيع من خلالها المفاهيم والأفكار «أن تتكرر و يُعاد توطينها وترجمتها باسم التقاليد» (ص ٢٠٧) وحسب، بل أيضاً إلى الكيفية التي تستطيع من خلالها عملية إعادة التوطين هذه أن تحفز على إنتاج أقوال وإبداعاتٍ جديدة. ومع ذلك، ففي رأي هومي بابا أن «التهجين» الذي يحترم الاختلاف الجوهري هو وحده الذي يجعل التجديد ممكناً، بينما فرض التجانس homogenization الثقافي، في مجال التعددية الثقافية، يُثبت أنه خانق وعقيم (ص ٢٠٨). وترى مفاهيم التهجين، تلك التي تستند إلى العلم، أن الأعمال الثقافية إنما تتغيَّر، بصورة غير قابلة للنقض، خلال عملية التفاعل. وفي حالة الثقافات ما بعد الكولونيالية، فإن هذا الأمر إشكالي، بصفة خاصة؛ فإذا انطبق المفهوم العلمي بشأن الجينات السائدة وتلك المتنحية على الثقافات أيضاً، حازت، بالتالي، التقاليد الكولونيالية والإمبريالية موضع السيادة على التقاليد المحلية، أيّاً كان الشكل المهجَّن الذي تتجلى من خلاله. والمعروف أن جريجور مندل Gregor Mendel هو أول من وضع مفهوم العوامل السائدة وتلك المتنحية في منتصف القرن التاسع عشر(Tudge)، ولكن المجال الأدبي تبنى هذا المفهوم، ففجَّر مناظرة بشأن السيادة والقمع، وهو الأمر الذي يُعد حاسماً عند النظر في علاقات التناص.

لا تتقاطع الدراسات التي تتناول الاقتباس والاقتناص على هذا النحو وحسب مع المصطلح العلمي، الذي بثه ت. س. إليوت في مقاله الشهير «التقاليد والموهبة الفردية»، عندما كتب عن التفاعل الكيميائي بين الموروث الأدبي والفنان، وهو التفاعل الذي خلق «مركباً» جديداً بصفة كاملة ولنقل كامل الجدة (Eliot)؛ ولكن هذه الدراسات تتقاطع أيضاً مع الحركات النقدية والثقافية التي نتجت عن ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية. والحقيقة أن كل جهد يبذله صاحبه نحو كتابة تاريخ الاقتباس، لا بد وأن يتحوَّل عند نقطٍ متعددة إلى تاريخ نظرية النقد. كما أن الدراسات التي تنصب على الاقتباس - بالإضافة إلى إبرازها تناصاً نظرياً مهماً بخصوص موضوعها - تحشد نطاقاً عريضاً من مفردات المصطلحات الفعالة: التأويل، التنويع، الأداء، الاستمرار، التحويل، التقليد، المحاكاة، المعارضة، التزوير، المحاكاة الساخرة، التبديل، إعادة التقييم، المراجعة، إعادة الكتابة، الصدى. وعلى نحو ما تشير هذه القائمة من المصطلحات، فإن في طوع مفاهيم الاقتباس والاقتناص أن تحوز أهدافاً ومقاصد مختلفة تماماً، بل ومتعارضة أيضاً. ونتيجة لذلك، فإن الدراسات التي تتناول الاقتباس غالباً ما تُحبِّذ نوعاً من «البنيوية المفتوحة» على امتداد الخطوط التي اقترحها جيرار جينيت Gérard Genette في كتابه **طروس** *Palimpsests* (ص ix)، كتاباتٌ لا تنصب على إثبات انغلاق النص أمام أي بدائل أخرى، بل على الاحتفال بتفاعله الجاري على قدم وساق مع النصوص الأخرى وسائر المنتجات الفنية. وفي سبيل هذه الغاية، تجد التذاييل اللاحقة والبدايات المُضافة، المختصرات والمطولات، ولكلٍ منها دور تلعبه في هذا الوقت أو ذاك خلال نمط الاقتباس.

وفي وُسع الاقتباس أن يأتي على هيئة عمل يقوم على التبديل، فيصب نوعاً فنياً معيناً في قالب نوعي آخر، وهو الأمر الذي ينطوي في حد ذاته، على إعادة إنتاج رؤية فنية. وبذلك يستطيع الاقتباس أن يتوازى مع المراجعة في التحرير، في بعض الجوانب، فكلاهما ينغمس في إعمال التهذيب والتشذيب. ومع ذلك، ففي طوع الاقتباس أن يغدو أيضاً نهجاً من التطويل، إذ ينخرط في الإضافة والتوسيع والتنمية والإقحام على النص (قارن على سبيل المثال ديپمان وآخرون .Deppman et al عن «النقد التكويني» genetic criticism). وينطوي الاقتباس، عادةً، على تقديم تعليق على النص-المصدر. وهذا ما يتحقق، في الغالب الأعم، خلال طرح وجهة نظر منقحة، بشأن «الأصل»، وهو الأمر الذي يشمل إضافة الدوافع الافتراضية، أو منح لسان فصيح للمسكوت عنه والمُهمَّش. ومع ذلك ففي وسع الاقتباس أن يُشكل أيضاً محاولة أشد بساطة، في جعل النصوص «ذات صلة وطيدة» بما يجري، أو قابلة للفهم، بصورة يسيرة، من جانب متلقين وقراءٍ جددٍ عن طريق عمليات التقريب proximation والتحديث updating. ونستطيع أن نلمس كيف أن مثل هذه المحاولة تُعد حافزاً فنياً وراء كثير من الاقتباسات التي يُقدم عليها المُقتبسون لما يُسمى بالأعمال «الكلاسيكية» سواء الروائية منها أو الدرامية بهدف نقلها إلى مجال السينما أو التلفزيون. وفي هذا الصدد يحتل شكسبير مركزاً خاصاً، فلقد استفادت أعماله ذاتها من عمليات التقريب أو التحديث هذه.

إن مواءمة مصطلحات خاصة بنص معيَّن، واللحظة الزمنية التي تدخل فيها تلك المصطلحات في التطبيق، يمكن أن توفر بعضَ المفاتيح المحددة للمعاني الممكنة في نص ما، والتأثير الثقافي الذي ينجم عنه، سواء أكان ذلك التأثير مقصوداً أم لا. وعلى نحو ما يؤكد لنا روبرت وايمان Robert Weimann، أن الاقتناص لا يُعد «عملاً مغلقاً في وجه قوى الصراع الاجتماعي والسلطة السياسية أو أمام تجليات الوعي التاريخي» (ص ٤٣٣). ولا يخرج المراد هنا عن فحص البواعث والإيديولوجيات المحددة، سواء الشخصية أو التاريخية، بصورة مُفصَّلة، تلك التي تلعب دورها في عمليات الاقتباس والاقتناص. ولعله من المُفيد، بالتالي، أن نشرع في تفصيل ما في جُعبتنا، عما قد يدور بخلدنا حول ما نعنيه بمثل ذلك الإطار الشامل من المصطلحات، وأن نمضي إلى إمعان النظر في أنماط الاقتباس ومناهجه المختلفة، بالإضافة إلى تجلياته المنهجية المتنوعة.

في دراسته الغنية بالمعلومات حول «التعالق النصي» hypertextuality [المبني على نص يُحاكي نصاً آخر أو يُعدِّله بشكل ما]، يوصِّف جينيت عملية كتابة نص ما، في أي نوع فني كان، مع الحفاظ على نصوص أخرى في الذهن، بأنها «ممارسة عابرة للنوع الفني» transgeneric practice. وعلى نحو ما سيتضح عند قراءة هذا الكتاب، فإن نطاقاً عريضاً من الأنواع وشبه-الأنواع الأدبية منخرطٌ بصورة منتظمة في ذلك النوع من عمليات «التعالق النصي» التي يستنطقها جينيت. ومع ذلك، فإن الاقتباس كثيراً ما يكون عملية محددة تنطوي على الانتقال من نوع فني إلى نوع فني آخر: روايات إلى أفلام، مسرحيات درامية إلى أخرى موسيقية، تحويل السرد النثري أو القص النثري إلى مسرحيات درامية، أو الحركة العكسية من قبيل تحويل الدراما إلى سردٍ نثري.

أرسينا الأساس، فيما سبق، إذ حين نناقش الاقتباس في هذه الصفحات، فإن عملنا يكون منصباً، في الغالب، على إعادة تفسير نصوص راسخة، خلال سياقاتٍ جديدة لأنواع «فنية» جديدة، أو ربما على حالات من إعادة توطين «أصل» لنص-مصدر، و/أو تعديل الإطار الزمني المحيط بمثل هذا النص-المصدر من سياقٍ لآخر، وهو الأمر الذي قد ينطوي أو لا ينطوي على التحوُّل من نوع إلى نوع آخر. ولقد أصبحت وحدات القياس التي يدرسها الطلاب في برامج التعليم العليا، تلك التي تفحص تحويل الأدب إلى أفلام، شائعة إلى حد ما في أيامنا هذه. وأي طالب ينخرط في مثل ذلك العمل يكون قد انخرط، سواء ضمنياً أو على نحو صريح، في درس الاقتباس، حيث يمعن النظر بصورة نقدية فيما يعنيه المرء بالاقتباس أو الاقتناص. ولا تهدف البحوث الفكرية أو الأكاديمية من هذا النوع إلى التمييز بين الاقتباسات «الجيِّدة» و«الرديئة». فعلى أي أسس، في نهاية المطاف، نستطيع أن نستند في إصدارنا لمثل تلك الأحكام؟ ترى هل هي الأمانة مع «الأصل»؟ يُشير كتابي هذا الذي بين يديْ القارئ، فيما أرجو، إلى أنه من المعتاد أن تنبثق الأعمال الإبداعية في معظمها، سواء أكانت في مجال الاقتباس أو الاقتناص، عند نقطة الخيانة، عوضاً عن الأمانة. والإمكان الوحيد لاختبار الأمانة بأي طريقة ملموسة، لا ريب أنه موضع تساؤل، وقل تشكك، عندما نتناول مثل تلك النصوص الزئبقية أي التي تتمتع بقابلية كبيرة للتحول، مثل مسرحيات شكسبير. فالدراسات التي تتناول الاقتباس، إذن، لا تتطرّق إلى إصدار أحكام قيمية تقوم على الاستقطاب، بل تدور حول عملية تحليلية، وحول الإيديولوجيا ومناهج بحث.

وفي سبيل إرساء بعض القواعد المفيدة لدرس التوظيف السينمائي لروايات معروفة على نطاق واسع تسوق دبورا كارتميل Deborah Cartmell أدلتها لصالح ثلاثة تصنيفات عريضة للاقتباس: ١- **النقل**؛ ٢- **التعليق**؛ ٣- **النظير** (Cartmell and Whelehan، ص ٢٤).

على المستوى السطحي، نجد أن الأفلام كافة التي تعتمد على روايات ليست سوى نقلات؛ بمعنى أنها تأخذ نصاً ما من نوع «فني» كي تُسلِّمه لمتلقين جدد عن طريق التقاليد الجمالية لعملية نوعية مختلفة تماماً، أي تنتمي لنوع آخر غاية في الاختلاف (هي هنا من رواية إلى فيلم). ولكن كثيراً من اقتباسات الروايات ومختلَف الأشكال النوعية الأخرى تحتوي على تعديلات إضافية، وإعادة توطين النص-المصدر، لا بنقله إلى نوع فني آخر فحسب، وإنما بنقله أيضاً إلى إطار ثقافي وجغرافي وزمني مغاير. ويقدم فيلم باز لورمان Baz Luhrmann بعنوان **روميو+جولييت لوليم شكسبير** (١٩٩٦) مثالاً مفيداً هنا: لا يُحافظ المخرج لورمان - خلال تحديثه لهذه التراجيديا، المكتوبة في أواخر القرن السادس عشر، والتي تدور أحداثها بمدينة ڤيرونا الإيطالية، عن طريق نقلها إلى سياق معاصر في أمريكا الشمالية - على المغزى الذي ينطوي عليه النص المسرحي من عداوات مستحكمة بين العصابات الحضرية وحسب، بل ويمنحه أصداء مقلقة وملحة مرتبطة بالأحداث الجارية. وبشكل خاص ومُثير تُصبح السيوف و«السنج» - التي ورد ذكرها في نصوص شكسبير المسرحية - اسم ماركة السلاح المختار في هذا العصر الحديث أي المسدس، على شاطئ ڤيرونا [في فلوريدا بالولايات المتحدة] في إخراج لورمان المفعم بالحيوية. ولو

كان لـجينيت أن يُوصِّف هذا الأمر لقال إنه بمثابة «عملية تقريب» (ص ٣٠٤)، وهو ما يصل من الشيوع حداً بالغاً في الاقتباسات السينمائية التي تجري للروايات الكلاسيكية.

ولقد برهنت أعمال شكسبير، كما سبق لنا القول، على انطوائها على غنى خاص، وكأنها منجم يستدعي «عمليات التقريب» المذكورة: ففي الاقتباس الذي أجراه كينيث براناغ Kenneth Branagh في سنة ١٩٩٩ لمسرحية شكسبير التي تحمل عنوان **وضاع العناء في سبيل الحب**، حيث حوَّلها إلى فيلم موسيقي من أفلام هوليوود في ثلاثينيات القرن العشرين، قام المخرج بنقل المباراة التي نصبها شكسبير بين القريحة السائدة في البلاط الملكي ونظْم السوناتات إلى سياقٍ زائف جمع مناخ كل من جامعتي أكسفورد وكمبريدج. وكانت أحداث الفيلم التي أخذت تتكشَّف أمام المتلقي عشية الحرب العالمية الثانية تمد جمهوره بسياقٍ تاريخي أكثر حداثة من ذلك التفاعل الذي عرفته المسرحية الشكسبيرية مع الحروب الدينية التي خاضتها فرنسا في أواخر القرن السادس عشر، كما أن المُخرج براناغ أضاف لفيلمه موسيقى تصويرية لأغنياتٍ مفعمة بالحنين إلى الماضي، بصورة متعمدة، لكل من جورج وإيرا جيرشوين George and Ira Gershwin وكول بورتر Cole Porter، كي يجتذب مشاعر أولئك الذين يتشاركون من بين المتلقين في تلك الذاكرة الثقافية. وقد طرح مايكل ألميريدا Michael Almereyda رؤية جديدة في فيلمه **هاملت** (٢٠٠٠) لقلعة إلزنور على اعتبار أنها هيئة مالية في مانهاتن، وكلوديوس بصفته أحد كبار المسؤولين التنفيذيين الفاسدين. وفي تطوُّر مفاجئ، وإن كان مشوِّقاً، نجد الأمير الشاب المتمرد، في هذه الرواية للأحداث، وقل في هذا النوع من الاقتباس، طالباً يدرس الفن، لكنه معادٍ للمؤسسة، ونراه وقد صاغ لنفسه «مسرحية داخل مسرحية»، على هيئة ڤيديو لصورة مركبة (مونتاج)، بهدف تقديمه بوصفه واجباً ضمن واجباته الدراسية. ولعل الدافع وراء ذلك التحديث واضح إلى درجة ملحوظة: إن «عملية التقريب» تدنو بالعمل بدرجة أكبر من الإطار المرجعي الخاص بجمهور المتلقين على المستوى الزمني أو الجغرافي أو الاجتماعي. وليس معنى ذلك أن كل الاقتباسات التي تندرج تحت تصنيف النقل، وتحدث مثل هذا التغيير الزمني أو ذاك، تتحرَّك قدماً نحو تاريخ أقرب من الوقت الحاضر. ففيلم **هاملت** الذي أخرجه فرانكو زيفيريللي Franco Zeffirelli في عام ١٩٩٠، على سبيل المثال، اختار سياقاً قوطياً وسيطياً، ولكن الاقتراب من الحاضر يُشكِّل النهج الأكثر شيوعاً في هذا المجال. إلاّ أن البعض يستطيع أن يحتج بأن المخرج زيفيريللي في المثال السابق ذكره، مال عند إسناد الأدوار للممثلين، إلى إجراء تحديثٍ ضمني، طالما حمل ذلك الإسناد للأدوار وعياً بالتناص مع عالم الأبطال السينمائيين في الأعمال المعروفة باسم أفلام الحركة وخصوصاً ذلك الصنف المحدد الذي يُمثله الممثل المشهور ميل جيبسون Mel Gibson، الذي يتقمَّص دور هاملت في هذا الفيلم.

غير أن شكسبير لا يُعد هنا، بمثابة نقطة التركيز الوحيدة لذلك التصنيف من الاقتباس النقلي transpositional adaptation، مع أننا سوف نرى في الفصل الثالث من كتابي هذا أن أعماله توفِّر لنا، في حقيقة الأمر، مقياساً أو «بارومتر» لعملية الاقتباس المشروطة تاريخياً. ففي سنة ١٩٩٨ أدخل المخرج ألفونسو كوارون Alfonso Cuaron تعديلاً مشابهاً على السياق التاريخي والجغرافي لرواية التكوين Bildungsroman للروائي

الإنجليزي تشارلز ديكنز المعروفة باسم **توقعات عظيمة** *Great Expectations*، حيث أعاد توطينها في مدينة حديثة هي نيويورك، جاعلاً من بطل العمل پيپ - الذي قام بتمثيل دوره فين بيل Finn Bell - فناناً مناضلاً. وبوسعنا أن نجد اقتباسات تندرج تحت باب النقل، مما يمكّن مقارنته بأعمال كل من هنريك إبسن وجين أوستين وأنطون تشيكوف، ضمن آخرين.

هناك قضية يتعيَّن ذكرها، ألا وهي أن عملية الاقتباس، في بعض الأحيان، تبدأ في الابتعاد عن التقريب البسيط كي تدنو من عمل أكثر احتشاداً على المستوى الثقافي. ويمثل هذا الأمر التصنيف الثاني من التصنيفات التي وضعتها دبورا كارتميل: التعليق، أو عمليات الاقتباس التي تُعلِّق على السياسات التي يتبناها النص-المصدر، أو سياسات الإخراج mise-en-scène الجديد أو كليهما، وغالباً ما يجري ذلك عن طريق التعديل أو الإضافة. فالمعالجات السينمائية لمسرحية شكسبير المعنونة بـ**الزوبعة**، على سبيل المثال، وهي المعالجة التي دفعت الساحرة الجزائرية سيكوراكس على الشاشة، كي يشاهدها الجمهور، تُعلِّق عن طريق هذه الخطوة على غيابها من نص المسرحية. ففي النص الذي كتبه شكسبير نجد أن ملامحها لم تتشكَّل إلاَّ عن طريق اللوحات السلبية التي رسمها لها پروسپيرو بالكلمات وحدها. كما نجد في فيلم ديريك جارمان Derek Jarman الذي حمل اسم **الزوبعة** (١٩٧٩) وملحمة پيتر جريناواي Peter Greenaway التي تتسم بالغزارة والمعنونة باسم **أسفار پروسپيرو** *Prospero's Books* (١٩٩١) أن كليهما صوَّرا على الشاشة الساحرة سيكوراكس. وقد أوضحت المعالجة السينمائية التي اقتُبِست عن رواية **منتزه مانسفيلد** *Mansfield Park* للروائية الإنجليزية جين أوستن من إخراج پاتريشيا روزيما Patricia Rozema (٢٠٠٠)، بكل جلاء، أن سياق الرواية السردية يأتي في إطار تاريخ الكولونيالية البريطانية وممارسة العبودية في مزارع أنتيجوا بالبحر الكاريبي. وقد أبرزت المخرجة أمام الأعين الحقائق التي قامت الرواية بقمعها. ففي هذين المثالين، نجد أن وجود فجوة أو غيابٍ ما في السرد الأصلي، مما لوحظ وعُلِّق عليه عند الاقتباس النقلي، كان واحداً من المآخذ التي أشار إليها النقد ما بعد الكولونيالي.

ويُمكن أن يُقال في هذه الأمثلة إن تأثير الاقتباس السينمائي تأثيراً كاملاً إنما يعتمد على وعي جمهور المتلقين بوجود علاقة صريحة غير ملتبسة مع نص-مصدر. وتوقعاً لوجود مثل هذه العلاقة، فإن معظم الاقتباسات الأساسية تحمل العنوان نفسه الذي يحمله النص-المصدر. على أن الرغبة في جعل العلاقة مع المصدر صريحة إنما ترتبط بالطريقة التي تعتمد خلالها الاستجابة للاقتباسات على مركب من الأفكار المستحضرة التي تدور حول التشابه والاختلاف. ومثل هذه الأفكار لا يستطيع سوى قارئٍ أو مشاهد على وعي متوقِّد بعلاقة التناص أن يتأمَّل ويحتشد بمثلها، وهذا بدوره يتطلَّب تحريك نصوص أو مصادر معروفة من مجال لآخر واستحضارها. وقد اقترح فيليب كوكس Philip Cox هذا تحديداً عند تناوله للشعبية الهائلة التي حازها اقتباس أعمال تشارلز ديكنز الروائية للمسرح في القرن التاسع عشر. فهذه الأعمال الفنية تُمسرح بصورة واعية لوحات وصوراً، كي تُعيد تمثيل لحظات معروفة على نطاق واسع لقراء تلك الروايات. ويرى كوكس أن استخدام اللوحة التصويرية يشي بالألفة المتوقعة من جانب جمهور المشاهدين، مع مسلسل حلقات الروايات ذاتها: «والمتعة التي يستشعرها المتلقي خلال أعمال المحاكاة هذه وما

يماثلها لا تأتي إلاّ عن طريق التعرُّف الفوري على تلك التشابهات» (ص ص ٤٣-٤٤). وعبر هذه الطريقة، بطبيعة الحال، يثبت كلٌ من الاقتباس والاقتناص على حد سواء، أنهما يتشاركان في تفعيل وإعادة تفعيل الوضع المتميِّز لنصوص محددة وكتاب معينين، حتى عندما يسعى الاقتناص الأكثر إيغالاً في التسييس إلى الطعن في ذلك الوضع ذاته.

أما فيما يتعلّق بالتصنيف الثالث والأخير الذي وضعته دبورا كارتميل في تصنيفات الاقتباس ألا وهو النظير analogue، فالأمر مختلفٌ نوعاً ما. فبينما قد يُثري فهمنا لهذا المنتج الثقافي الجديد وعينا بالنص الذي يتناص معه ويُعمّقه، وبالتالي يُشكّله، فقد لا يكون من الضروري بالمرّة أن نعي ذلك كي نستمتع بالعمل بصورة مستقلة، أي بحد ذاته. والأمثلة قريبة العهد من الأعمال التي تقف فرادى، ومع ذلك تتعمّق عند الكشف عن وضعها من حيث هي نظائر، قد تشمل: **بلا مفتاح** *Clueless* (١٩٩٥) لإيمي هيكرلنج Amy Heckerling، والفيلم يصوِّر فتاة من فتيات الوديان تأتي تنويعةً على إيما، بطلة رواية بهذا الاسم ذاته للروائية الإنجليزية جين أوستين، وفيلم فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola المعروف باسم **القيامة الآن** *Apocalypse Now* (١٩٧٩) الذي تناول فيه موضوع حرب ڤيتنام مُبدِّلاً سياق رواية **قلب الظلام** *Heart of Darkness* - التي تُعد استكشافاً قام به كونراد في القرن التاسع عشر للمشروع الكولونيالي في الكونغو، وفيلم مايكل ونتربوتوم Michael Winterbottom الذي يحمل عنوان **الادعاء** *The Claim* (٢٠٠١)، ففي هذا الفيلم يعيد المخرج رؤية رواية توماس هاردي المعنونة **بعمدة كاستربريدج** *The Mayor of Casterbridge* بوصفها تنويعة بارعة على ذلك النوع السينمائي المعروف بـ «الوسترن» الذي أذاعت هوليوود صيته. فلقد عمد المخرج إلى نقل الأحداث من انجلترا إلى أمريكا في ستينيات القرن التاسع عشر إبان مرحلة الهرولة إلى مناجم الذهب. وهناك مثالٌ آخر يعرض في الواقع عملية على مرحلتين من الاقتباس والاستيعاب، يتمثّل في الفيلم الذي أخرجه وليم رايلي William Reilly بعنوان **رجال موقّرون** *Men of Respect* (١٩٩٠)، وهو فيلم أمريكي يعود إلى أواخر القرن العشرين عن المافيا، وهذا الفيلم يُعيد صوغ كل من فيلم **جو ماكبث** *Joe Macbeth* (إخراج كين هيوز Ken Hughes) عام ١٩٥٥ الذي يتناول مشهداً لعصابات بريطانية، كما أنه يُحيل إلى مصدر **جو ماكبث**، ألا وهو **ماكبث** المسرحية التي كتبها شكسبير. على أن السؤال المركّب الذي تثيره هذه الأمثلة يتعلّق بما إذا كانت معرفة النص-المصدر ضرورية أم أنها مجرد إثراء، وهو سؤال سوف يتكرر في القراءات كافة التي يتطرّق إليها هذا الكتاب.

وبطبيعة الحال، سوف يكون من باب التضليل أن نُطبِّق الدراسات التي تنصب على الاقتباس على المعالجات السينمائية للمسرحيات والروايات رفيعة المستوى دون سواها، مع أن تلك المعالجات ربما تعدُّ أكثر تجليات الاقتباس شيوعاً وأقربها منالاً للفهم. وهناك نوع «فني» آخر، وهو النوع الذي يحفل عن وعي بالاقتباس ويقوم به على أساس منتظم، ويتمثل في الأفلام والمسرحيات الموسيقية. ولعله من اللافت للنظر أن شكسبير يظهر مرة أخرى بمثابة حضور يسهّل الاقتباس؛ فإلى جانب **صبية من سرياقوس** *The Boys of Syracuse*، التي حوّلت مسرحية شكسبير المعروفة بعنوان **كوميديا الأخطاء** إلى مسرحية موسيقية، هناك

أيضاً فيلم **قصة الجانب الغربي** *West Side Story* لجيروم روبنز Jerome Robbins وروبرت وايز Robert Wise وقد وضع موسيقاه ليونارد بيرنشتاين Leonard Bernstein، وهو الفيلم الذي يُعيد رؤية **روميو وجولييت** بوصفها حدوتة من حواديت عنف العصابات التي عرفتها خمسينيات القرن العشرين في الشوراع والساحات الأسمنتية في مدينة نيويورك. وقد أثّر هذا بدوره على الفيلم الذي أخرجه لورمان في عام ١٩٩٦ اقتباساً عن هذه التراجيديا الرومانسية التي أبدعها شكسبير. ويعتمد الفيلم المعنون **قبلني يا كيت** *Kiss me Kate* على مسرحية شكسبير: **ترويض النمرة** – كما هو معروف – عن طريق أغاني كول پورتر. وكانت مشاركة پورتر في هذا الاقتباس، الذي جرى في وقت أسبق لإحدى مسرحيات شكسبير، بمثابة تأثير ملهم بصورة واضحة، على براناغ عندما قام بتحديث **وضاع العناء في سبيل الحب**.

تجد المسرحيات والأفلام الموسيقية كثيراً من المادة–المصدر التي تشكّلها في قائمة الأعمال الرفيعة المعتمدة: من الرواية–الملحمة **البؤساء** التي خطّها الروائي الفرنسي ڤيكتور هوجو إلى **كتاب الأبوسوم العجوز عن القطط العملية** *Old Possum's Book of Practical Cats* للشاعر ت. س. إليوت. وهناك أيضاً مسرحية موسيقية بلغت منزلة رفيعة هي **سيدتي الجميلة** *My Fair Lady* التي جاءت معالجة لمسرحية جورج برنارد شو المعروفة باسم **پيجماليون** *Pygmalion*، وهي المسرحية التي تتطلع من واقع عنوانها نفسه إلى الماضي الأدبي بشكل أشد إيغالاً، وبالتحديد إلى القصص التي ترتدي أشكالاً متنوعة التي قام أوفيد بتضمينها في **مسخ الكائنات** *Metamorphoses*، حيث ينحت پيجماليون تمثالاً، يقع هو في حبه. ولسوف نستكشف مزيداً من الاقتباسات عن كتابات أوفيد في الفصل الرابع، ولكن ما بدا حتى الآن في الظهور أمامنا يتمثّل في السرد دائب الحركة kinetic الذي ينطوي عليه الاقتباس والاقتناص، الذي انتصرنا له في مقدمة الكتاب. هذه النصوص تعيد صوغ نصوص أخرى، هي في الغالب، بدورها، بمثابة إعادة صوغ لنصوص سابقة. فعملية الاقتباس دائمة ومستمرة.

إذا قلنا إن المجالين المنهجيين اللذين برهن فيهما مصطلح «الاقتباس» – والأدق هنا «التكيّف» – على تمتعه بأعلى درجات الحضور هما علم الأحياء وعلم البيئة، فإن قولنا هذا ليس خارجاً عن الموضوع. ففي أعقاب طرح داروين لنظرياته المثيرة للجدل حول التطوّر، وكان ذلك في القرن التاسع عشر، سيطر على الجالية العلمية انبهارٌ لا يعرف حدوداً، بالعمليات المعقدة للتكيُّف البيئي والجيني، فمن طيور الشرشور [الحسُّون] المشهورة التي اكتشفها داروين في جزر جلاپاجوس، حيث مثّلت تنوعات مناقيرها بين المبطط والمدبب مؤشراً على الاختلاف في المواد الغذائية التي تكيفت تلك الطيور على تناولها في إطار تنافسها الواحد مع الآخر، إلى الفَراش الضارب إلى السواد المفلفل في المدن الصناعية البريطانية – وهو اسوداد، أو تنويعة أشد دكنة من النوع التقليدي – الذي يجري الاعتقاد بأنه تطوّر كي يتآلف مع الأسطح المُسْودّة التي نتجت عن الصناعات الكثيفة في تلك المناطق. ويثبت التكيُّف في هذه الأمثلة أنه بعيدٌ عن أن يكون محايداً، ولعله في حقيقة الأمر شديد الفعالية، بل نمطٌ من أنماط الوجود. وبالقياس، فالاقتباس الأدبي كالتكيُّف البيولوجي، بعيد كل البعد عن التقليد والنسخ والتكرار وعن كل ما يفتقر إلى الخيال، على الرغم مما يزعمه أحياناً نُقاد الأدب والسينما المولعون بادعاء «الأصالة» عن الاقتباس.

كما يُوفِّر كل من الاقتباس والاقتناص نصوصهما المتناصة، كي تعمل الاقتباسات في إطار من الحوار مع الاقتباسات الأخرى، بالإضافة إلى حوار مع مصادرها المرجعية. ولربما يخدم غرضنا بصورة أفضل أن نسوق أفكارنا في ضوء العمليات المعقدة من الترشيح filteration وفي ضوء شبكات التناص وفضاء المغزى، بدلاً من الخطوط التبسيطية أحادية الاتجاه التي لا ترى إلا التأثير والتأثر بين المصدر وما اقتُبس عنه.

في كل هذه التصنيفات ومختلف تعريفات الاقتباس، يظل من الضروري ألا يغيب عن نظرنا مبدأ الاستمتاع. ففي سرد موح لتأثير الأفلام على تجربتنا مع الأدب الرفيع، يسوق جون إليس John Ellis حججه بأن الاقتباس يمكننا من تطويل أو تمديد المتعة التي ترتبط بالذاكرة: «فالاقتباس من مجال إلى آخر يُصبح وسيلة لإطالة أمد المتعة بالعمل الأصلي، وهو في الوقت نفسه تكرار للمنتج الذي تحمله الذاكرة» (ص ص٤-٥). ولأطروحة جون إليس هذه، بطبيعة الحال، وقع عند تطبيقها على الموجة الأحدث زمناً من الاقتباسات التليفزيونية عن النصوص الكلاسيكية، وهو الأمر الذي يمثله أفضل تمثيل النوع الفني الذي تعرفه «دراما الحقبة» period drama بتلفزيون الـبي. بي. سي. BBC بالمملكة المتحدة. وتشمل الأمثلة في هذا الصدد الاقتباسات عن رواية **كبرياء وتحامل** *Pride and Prejudice* لـجين أوستين، ورواية **الشمال والجنوب** لإليزابيث جاسكيل Elizabeth Gaskell ورواية **دانييل دروندا** لجورج إليوت، مع أن هذه الممارسة امتدت أيضاً إلى ما هو أبعد من مجال الرواية في القرن التاسع عشر، وأوغلت حتى دخلت في مجال القص المعاصر في الأونة الأخيرة بالاقتباس ثلاثي الأجزاء لرواية جوناثان كو Jonathan Coe التي تحمل عنوان **نادي الأوغاد** *The Rotters' Club*، وهو الاقتباس الذي حقق إعادة بناء حقبة أو فترة تاريخية – هي عقد السبعينيات من القرن العشرين – بصورة محببة إلى النفس، كما قامت الأمثلة السابقة بالدور نفسه.

وعن طريق مد أمد الاستمتاع بفعل القراءة الأولى أو المقابلة الأولى مع نص من النصوص، يشير جون إليس إلى أن «الاقتباس يستغل حضور الرواية في الذاكرة، وهي ذاكرة تنطلق من القراءة العينية، أو من ذاكرة عامة للعمل على نحو ما يجري غالباً مع إحدى كلاسيكيات الأدب» (ص ٣). ويتابع قوله: «يستهلك الاقتباس هذه الذاكرة، في محاولته محوها، عن طريق استبدالها بصور من العمل المقتبس» (ص ٣). وعند هذه النقطة، أجدني وقد اختلفت مع حججه التي تبدو مقنعة، لولا ذلك. فالاستهلاك لا يحتاج دائماً أن يكون غاية الاقتباس المنشودة، فالنص المُقتبِس لا يسعى بالضرورة إلى استهلاك المصدر المُلهم أو محوه. وحقيقة الأمر، وعلى نحو ما سوف نقترح في الصفحات التالية، فإن صمود واستمرار النص-المصدر على قيد الحياة، بحد ذاتهما هما اللذان يمنحان حق الوجود للعملية الجارية على قدم وساق من القراءات المتجاورة، وهما اللذان يكونان حاسمين بالنسبة إلى عمليات الاقتباس الثقافية، ولشعور القارئ أو المشاهد بالمتعة عند تتبُّع علاقات التناص. فذلك المغزى الكامن في العملية، ذلك المغزى الذي ينتُج، بصفة جزئية، عن تفعيل إدراكنا الواعي للتشابه والاختلاف بين النصوص المستدعاة، والتفاعل المترابط بين التوقع والاندهاش، هو الذي يحتل، في رأيي، القلب في تجربة الاقتباس والاقتناص.

(٢)
ما هو الاقتناص؟

هناك العديد من الطرق التي تتقاطع وتتداخل عندها كلٌ من ممارسات وتأثيرات الاقتباس والاقتناص، ومع ذلك تقف على القدر نفسه من الأهمية المحافظة على بعض التباينات الواضحة بينهما بصفتهما نشاطين إبداعيين. يقوم الاقتباس بالإشارة إلى علاقة مع نص مصدر ملْهِم أو لنقل أصل ما. وعلى سبيل المثال، تخضع معالجة سينمائية لمسرحية **هاملت** لـ شكسبير إلى إعادة تفسير المسرحية بجهود متآزرة يقوم بها كلٌ من المخرج وكاتب السيناريو والممثلون، فضلاً عن التعديلات النوعية التي تتطلّبها النقلة من دراما مسرح إلى فيلم. ومع هذا يبدو فيلم **هاملت** صياغة محددة لعمل شكسبير، رغم تحققها بأساليب مُغايرة على مستوى الزمنِ والنوعِ الفني. ومن جانبٍ آخر يبتعد الاقتناص عادة عن المصدر الملهم ليُحقق منتجاً ثقافياً جديداً في مجال ثقافي مختلف. وهذا قد ينطوي أو لا ينطوي على تغيير نوعي، ومع ذلك فقد يتطلّب التجاور الثقافي لنص واحد على الأقل إزاء نص آخر، مما سبق لنا أن اقترحنا أن يكون محورياً بالنسبة لتجربة القراءة والمشاهدة التي تنطوي عليها الاقتباسات. ولكن النص المقتنَص أو النصوص المقتنَصة لا تحظى دائماً بالدّرجة نفسها من الإشادة والاعتراف اللذين تتمتع بهما النصوص التي تخضع للاقتباس. فالاقتناصات قد تقع في سياقٍ أقل مباشرة بكثير مما هو واضحٌ عند اقتباس سينمائي لمسرحية مرموقة. ويهدف هذا الفصل إلى الكشف عن بعض الأنماط والعمليات المختلفة من الاقتناص. وفي سبيل تيسير النقاش الدائر، جرى تقسيم الأمثلة إلى تصنيفين عريضين: النصوص المتضمَّنة والاقتناصات المستدامة.

النصوص المتضمَّنة embedded texts والتفاعل:

غدت المسرحيات الموسيقية والأفلام الموسيقية موضع استشهاد منذ وقت طويل بصفتها شكلاً منطوياً بحكم طبيعته على الاقتباس. ففي الغالب، تميل تلك المسرحيات والأفلام إلى الأعمال الدرامية والشعرية والروائية كي تعيد صوغها في نسق يسوق الأغاني والرقصات في سبيل نقل «الحدوتة» إلى المتلقي. ويُعد فيلما **قصة الجانب الغَربي وقبليني يا كيت**، وهما عملان موسيقيان مستلهمان من الدراما الشكسبيرية سبقت الإشارة إليهما، مثالين شائقين في هذا الشأن، نظراً لأنهما مضيا قُدماً مرحلة كاملة أمام الاقتباس النوعي، الذي انطوى عليهما صوغ رواية ڤيكتور هوجو المعنونة **البؤساء** ومسرحية **بيجماليون** لبرنارد شو على هيئة عروض تعتمد على الموسيقى. وما كان لـ**قصة الجانب الغربي** أن تظهر للنور دون مسرحية **روميو وجوليت**. إن توني وماريا في **قصة الجانب الغربي** ليسا سوى إعادة صياغة حديثة، بصورة جلية، لبطلين من أبطال شكسبير يُحاصرهما سوء الحظ في سياق عرفته نيويورك في خمسينيات القرن العشرين. فقصة حبهما قوبلت بالرفض من جانب الجاليات الحضرية التي تسيطرعليها عداواتٌ مستحكمة، وعلى وجه الخصوص عصابتا «الكهرمان الأسود» و«أسماك القرش». ترجع القصة في أصولها بصورة واضحة إلى التنافس الحاد بين عائلتي مونتاجيو وكاپوليت، تلك «الضغينة القديمة» التي حرَّكت الانحياز والعنف في ڤيرونا في مسرح شكسبير. فهذا الإخراج

الذي تحقق بدقة وعناية أبرز قضية محلية تدور حول الصراع العرقي في نيويورك في الوقت الذي كُتبت فيه لأول مرة المسرحية الموسيقية ومُثلت على خشبة المسرح، ألا وهو التذمر والعنف إزاء الجالية البورتوريكية المهاجرة في المدينة الأمريكية.

هناك قدر كبير من المتعة التي يستطيع أن يجنيها المرء خلال تتبع العلاقات والتداخلات بين النصين. فمنافذ الهروب من الحريق، تلك المنافذ الأيقونية، في **قصة الجانب الغربي** توفّر نظيراً نابهاً لمشهد البلكونة في نص شكسبير المسرحي. والراهب الذي يكاد أن يقوم مقام الأب لروميو وكاتم سره، الذي يظهر للعيان لأول مرة في المسرحية وهو يجمع العشب، يتحوّل إلى «دكتور» يمتلك مخزناً محلياً للعقاقير، حيث يلتقي كثيرٌ من أعضاء عصابة الكهرمان الأسود. وفي إنتاج يستخدم لغة شبابية وسياقاً لشُبَّانٍ دون العشرين من عمرهم – فأواخر خمسينيات القرن العشرين كانت اللحظة التاريخية التي اتخذت ثقافة أولئك الشبان شكلها على المستوى الثقافي والتجاري – يُعد الدكتور الشخص الأبوي الوحيد الذي نراه على خشبة المسرح أو الشاشة (فقد تحوّلت المسرحية الموسيقية إلى فيلم في سنة ١٩٦١). ويأتينا صوت والديْ ماريا، ولكن خافتاً؛ فلقد جرى إجلاء كل إملاء سلطوي على نحو فعّال عن خشبة المسرح. وهناك شخصيات مزعومة أخرى تتمتع بالسلطة حاضرة على خشبة المسرح على هيئة الضابط كروبكه وزملائه من قسم شرطة نيويورك، ولكنهم فاسدون وفاشلون بشكل يثير الضحك في معالجتهم للموقف المتوتر في الشوارع التي يقومون على ضبطها وحراستها. وفي مسرحية شكسبير، نجد أن لجولييت كاتمة سر مناظرة لكاتم السر الذي يحتفظ به روميو، وكاتمة السر هذه هي الممرضة التي تُثير السخرية. وفي **قصة الجانب الغربي**، نجد أن هذا المظهر الكوميدي الساخر لهذه العلاقة قد جرى خفض أهميته لصالح الاهتمامات الأخوية التي تُبديها أنيتا، خطيبة شقيق ماريا زعيم العصابة الذي يُدعى برناردو. ويُصوِّر أحد الفصول من **قصة الجانب الغربي** حادث اغتصاب لا يُنسى، تقوم به العصابة، والفصل مصمم على هيئة رقصات متتابعة، وترانا نشهد أنيتا وهي تكابد هذا الفعل على أيدي أعضاء عصابة الكهرمان الأسود، لدى محاولتها الفاشلة تسليم رسالة من ماريا لتوني. وفي هذا قراءة موحية أخرى للمسرحية وإعادة صوغ لها، وتحديداً في إعادة صوغ هزار ميركوتيو الفاحش، والمعادي للمرأة في آنٍ واحد، مع الممرضة، والخطاب الذي أخطأ عنوان الوصول، ذلك الخطاب الذي رأى فيه جاك ديريدا وآخرون نقطة التحوّل الحاسمة في **روميو وجولييت** (Derrida، ص ٤١٩).

يُعد هذا اقتباساً، إذن، ولكنه اقتباسٌ بأسلوبٍ آخر. إذ بوسع **قصة الجانب الغربي** أن تقف، بل ووقفت، منفردة بوصفها عملاً موسيقياً بحد ذاته، دون حاجةٍ إلى أي صلة مع **روميو وجولييت**، مع أنني لا أزال أعتقد بالنسبة لجمهور مشاهدي مثل هذا العمل الموسيقي أن الوعي بوجود تناص يُعمّق ويُثري نطاق الاستجابات الممكنة. فغنائيات من قبيل «هناك متسع لنا» "There's a Place for Us" تعود بنا، دون شك، إلى قضايا الحصار المكاني في المسرحية الأصلية. ولعل القول المأثور الذي يجري مراراً على ألسنة عصابة الكهرمان الأسود، وهو: «من الرحم إلى القبر»، يستدعي الحصار التراجيدي لإمكانات التحقق لأبطال المسرحية الشبان الذين لا يكتمل حبهم إلاّ في وجه الموت، وفي نهاية المطاف، بانغلاق ضريح عائلة كابوليت عليهم بشكل حرفي بحت. وهذا مثال رائع

على إعادة صوغ أوسع لنص- مصدر سبق لنا أن رأينا فيه محور ظاهرة الاقتناص، عوضاً عن أن يكون مجرد خطوات نحو تعديل غرضه «التقريب» [كتعديل مسرحية أجنبية بتعريب شخصياتها] أو إعادة صياغة للنقل إلى وسيط آخر[كنقل عمل من خشبة المسرح إلى شاشة السينما]، مما نرى فيهما عملاً محورياً في ظاهرة الاقتباس. ففي الاقتناص نحصل على عملية شاملة من إعادة التفكير في العمل الأصلي وصياغته.

يحتفظ فيلم **قبليني يا كيت** بصورة حرفية، إلى حد بعيد، وفي قلب العمل، بمسرحية شكسبير الكوميدية المعادية للمرأة **ترويض النمرة**: ففي تناول ميتا-مسرحي metatheatrical، يدور الفيلم الموسيقي (المُصوَّر في ١٩٥٣) حول مجموعة من الممثلين الذين يؤدون معالجة غنائية مسرحية لـ**ترويض النمرة**، وفيها يجد المتلقي مستويين من الاقتباس والاقتناص. فمسرحية **النمرة** المتضمنة في الفيلم الموسيقي تُعد اقتباساً أكثر مباشرة، وفق الخطوط التي عكفنا على تأسيسها في الفصل الأول. فلقد أعاد الفيلم صوغ شخصيات مسرحية شكسبير وأحداثها في قالبٍ يشمل الغناء والرقص. ونجم عن ذلك أن كثيراً من الأغاني المحورية، بما ذلك أغنية «أنا أكره الرجال» "I hate men"، تنطلق من مسرحية موسيقية داخل مسرحية موسيقية. على أن هذا القالب، في حد ذاته، يكاد يكون شكسبيرياً، إذا ما استحضرنا إلى ذهننا المسرحيات داخل المسرحية المعروفة في أعمال شكسبير الآتية: **هاملت وضاع العناء في سبيل الحب وحلم منتصف ليلة صيف**، على سبيل المثال لا الحصر. ولكن، بطبيعة الحال، الأكثر ملاءمة هنا، هو استحضار الإطار الميتا-مسرحي لـ**ترويض النمرة** نفسه. فالمسرحية تُفتتح باستهلال مسرحي يؤسس لحقيقة أن المسرحية بأكملها التي تدور حول العلاقة النزاعية بين كاترينا وپتروشيو ليست سوى عرض مسرحي تقوم به فرقة من الممثلين الجوالين الذين يحتالون كي يُدخلوا على كريستوفر سلاي الاعتقاد بأنه لورد يُشاهد تمثيليات عائلية في مزرعته الأرستقراطية. فـ**قبليني يا كيت**، الفيلم الموسيقي لمسرحية **النمرة**، يُضيف إطاراً من حبكة يشترك فيها «نجوم» مسرحيون في حالة نزاع، كانوا متزوجين يوماً ما لكنهم أصبحوا منفصلين. وهناك أساليب مضحكة وواضحة، تنعكس خلالها أمزجتهم خارج خشبة المسرح على أدوارهم على خشبة المسرح، فليلي ڤانيسي، على سبيل المثال، صريحة ومتهورة بطريقة مشابهة للشخصية التي تقوم بأدائها في المسرحية وهي كاترينا. ونجد في الفيلم تجليات التوجهات الأمريكية في مجال العلاقة بين الجنسين في أوائل القرن العشرين، بما ذلك ضرب ليلي قوية البأس وحبسها، وهو الأمر الذي ربما لم يعُد مسلياً في عصر يقف على أُهبة الاستعداد تحسُّباً للعنف العائلي. وعلى الرغم من هذا، ففي **قبليني يا كيت** يتجلى الاقتباس والاقتناص في الوقت نفسه. وإذا كان الاقتباس الخالص يعتمد على الفيلم الموسيقي المتضمَّن، فإننا نجد مظهر الاقتناص كامناً فيما يُحيط بقصة المؤدين المسرحيين الأمريكيين من إطار أوسع، وكذلك في العقدة الفرعية التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالموضوع، وأقصد أتباع منظمة المافيا الذين يطالبون باسترداد الديون من هورتينسيو، وقام بدوره في هذا العمل الممثل بيل كالهون Bill Calhoun. ويُقدِّم أعضاء العصابة إحدى أشهر أغاني العرض، التي وصل عنوانها ذاته أو كاد إلى مرتبة الكليشيه الكوميدي عن اقتناص شكسبير، ألا وهي «اصقل

شكسبيرك» "Brush up Your Shakespeare". وعندما اختارت أنجيلا كارتر هذا الكليشيه بوصفه إحدى العبارات المقتنصة التي استهلّت بها روايتها الأحدث عن المسرح وشكسبير والدراما الموسيقية بعنوان **أطفال حكماء** *Wise Children* (١٩٩٢)، كانت تستشرف وجود جمهور من القراء يتمتع بذكرى ثقافية حيوية عن **قبليني يا كيت**.

نستطيع أن ننظر إلى **قبليني يا كيت** ونأخذها في سياق اقتناص أعمال شكسبير على نحو أوسع عمومية، وهو ما يُعد، وكما سنرى في الفصل الثالث، مجالاً ثقافياً حقيقياً بحد ذاته، ولكنه يتصل أيضاً بتقاليد لا نجد لها وصفاً أفضل من «دراما ما وراء الكواليس». وهذه عبارة عن نصوص تهتم بالسير خلف مشاهد تمثيل مسرحيات وعروض معينة. وهذا ما يُمكننا تحقيقه بأسلوب الانعكاس الذاتي على خشبة المسرح، مثلما جرى في **قبليني يا كيت** أو في مسرحية مايكل فراين Michael Frayn حول ريبيرتوار المســـرح الإنجليزي. أما مسرحية **فـليسكـــت الضجيج، شكسبير يقـــع في الحب** *Noises off,* *Shakespeare in Love* (إخراج جون مادين، عام ١٩٩٨) فتستغل أيضاً هذا الموتيف في استكشاف علاقة بعيدة عن خشبة المسرح بين شخصية ول Will شكسبير [الذي يقوم بدور الأديب وليم شكسبير] ومؤدي أدوار في مسرحيات شكسبير [في العهد الإليزابيثي] النجم المشهور توماس كنت Thomas Kent (وهو في حقيقة الأمر [كما جاء في العمل] امرأة نبيلة اسمها فيولا دي ليسيبس، تتخفى في هيئة رجل لتستطيع أن تمثل على المسرح الإليزابيثي) عبر القطع العرضي cross-cutting السينمائي الموحي بين حياة المؤدين «الحقيقية» وأدائهم على خشبة المسرح في **روميو وجولييت**.

ولقد تطوَّرت دراما ما وراء الكواليس من هذا النوع أيضاً في سياق قص نثري. وقامت رواية المؤلف الأسترالي توماس كينيللي Thomas Keneally الصادرة في سنة ١٩٨٧ بعنوان **صانع المسرحيات** *The Playmaker* بسرد البروفات والعروض لإنتاج مسرحية جورج فارقوهار George Farquhar المعنونة بـ**ضابط التجنيد** *The Recruiting Officer* (١٧٠٦). وكانت فرقة من الممثلين السجناء قد قدمت عرضاً للمسرحية. وكان هؤلاء الممثلون قد تجمَّعوا لهذا الغرض على يديْ رالف كلارك وهو ضابط بالجيش البريطاني يُشارك في الإشراف على مستعمرة المذنبين التي جرت إقامتها في مدينة سيدني بأستراليا في أواخر القرن الثامن عشر. وفي سرد فكاهي ومؤثر لفترة البروفات، يعتمد كينيللي على أصداء مؤثرة بين أحداث مسرحية فارقوهار - التي تصوِّر المباذل الجنسية التي ينطوي عليها سلوك مجموعة من ضباط التجنيد في بلدة شروبيري الريفية المحلية - والحياة اليومية لمستعمرة المذنبين حيث يسود الأخذ بنظام التراتب المستند إلى الموقع الوظيفي، وحيث تصبح كثير من النساء المحكوم عليهن مقتنياتٍ جنسية لضباط الجيش والمشرفين. ويقع الضابط كلارك في حب الممثلة الرئيسية لديه ماري برينهام Mary Brenham، وهي لصة ملابس تلقت حكماً بالإدانة، وتؤدي في مسرحية فارقوهار الكوميدية دور سيلفيا التي تميل إلى لبس ملابس الرجال. إلاّ أننا نظل دائماً على وعي بالمعالم الجغرافية والزمنية لقصة الحب هذه. وفي خاتمة المسرحية، يُهيْكل كينيللي حكايته على هيئة خمسة فصول وخاتمة، وهو الأمر الذي ينطوي على استحضار الهيكل الدرامي

استحضاراً واعياً. وفي خاتمة الفصل، نفهم عودة رالف إلى خطيبته الإنجليزية. أما ماري برينهام فتسقط من سجل التاريخ، مثلما يحدث مع غالبية المذنبين-النزلاء الذين تتبعنا حياتهم. وكان الهدف الذي توخاه كينيللي من وراء كتابته لهذه الرواية يرمي إلى ما هو أبعد عن موضع الأحداث التي وقعت في سنة ١٧٨٩، وهو السياق الذي تسعى الرواية إلى استعادته إلى الأذهان كي تلقي بظلاله وتداعياته على تجمعات السكان الأصليين في أستراليا الذين يعانون من التشريد. أما عن كل ما تزعمه المسرحية داخل الرواية هذه من أنها «أول» إنتاج مسرحي على هذه الأرض «الجديدة»، فلقد سيق القارئ كي يقف على أن مستعمرة المذنبين في سيدني لم تكن أول من أقام على الجزيرة [في إشارة إلى السكان الأصليين]. وخلف ما يبدو على مستوى السطح من اقتناص لمسرحية فارقوهار في سبيل استكشاف مستعمرة المذنبين (عمل كينيللي أيضاً بشكل مكثف على السجلات التاريخية من النوع نفسه)، يُولِي المؤلف اهتمامه لما هو أشد عداءً وأكثر إيغالاً في الإمبريالية من الاقتناص الثقافي، ألا وهو الاستيلاء على حقوق السكان الأصليين في أراضيهم ومستحقاتهم الثقافية. وقد أهدى المؤلف روايته لـ«أربانو وأخوته الذين لا يزالون مسلوبي الحقوق» [أربانو المتوفي عام ١٧٨٩ كان من سكان أستراليا الأصليين وتم القبض عليه واقتياده إلى السجن بأمر من الحاكم المستعمر حينذاك آرثر فيليب كي يتعرف الأخير على طبائع السكان الأصليين. وعرف أربانو باستقلاله الفكري وطيبته]. وقد استمر كينيللي ليصبح أحد كبار الناشطين في الحملات المناهضة للقوانين المقيدة لحق الهجرة، المعمول بها حالياً في أستراليا. فالاقتناص إذن، مثلما هو الحال مع الاقتباس، يتداخل بطرقٍ مهمة في مجالاتٍ معرفية وثقافية مختلفة، وعلى نحوٍ خاص هنا في الخطاب القانوني بشأن حقوق الملكية وامتلاك الأراضي المثيرة للجدل.

ومن اللافت للنظر أن رواية كينيللي تعرَّضت لعملية أخرى من الاقتباس عندما أعادت المؤلفة المسرحية تيمبرليك ويرتينبايكر Timberlake Wertenbaker كتابتها للرواية بوصفها مسرحية درامية بعنوان **صالح بلدنا** *Our Country Good* في سنة ١٩٨٨. وسيراً على نهج عملية الاقتباس التي رسمنا خطوطها العريضة في الفصل السابق، كثَّفت ويرتينبايكر رواية كينيللي وعدّلت بؤرتها وأعادت توجهها. فلقد رأت أن تبدأ المسرحية بمشهدٍ على متن سفينة نقل المذنبين المحكوم عليهم إلى أستراليا، بينما لا يرد هذا المشهد في الرواية أبداً، إلاَّ خلال عملية استرجاع flashback وعن طريق ذكريات مشتركة. وخلال إضافتها لشخصية محددة، وبمعنى من المعاني ناطق بلسان حاكم نيوساوث ويلز[في أستراليا]: آرثر فيليب، تكون ويرتينبايكر قد طعَّمت مسرحيتها بمسوِّغات مطوَّلة ومتعددة للقوة البناءة اجتماعياً التي تنشد إعادة توطين المشردين – تلك القوة التي تمتلكها الفنون بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة. وكانت تقف وراء ما أقدمت عليه دوافع سياسية خاصة، في أواخر ثمانينيات القرن العشرين. فالمناظرات التي جرت في المسرحية حول الأهمية الاجتماعية والثقافية للفنون بثَّت أصداء بشأن موضوع الساعة في حقبة شهدت تقليص حجم اعتمادات التمويل التي كان يرصدها مجلس الفنون في المملكة المتحدة. وفي تطوُّر مفاجئ وشائق، برهنت مسرحية **صالح بلدنا** بدورها على أنها مسرحية واسعة الانتشار نتيجة لاضطلاع مجموعاتٍ من المسرحيين من نزلاء السجن بمهمتيّ المسرحة والأداء. وقد لقيت هذه الفرق التمثيلية بُعداً شخصياً في نص المسرحية. وعندما

نقرأ التقارير المتوفرة التي خلفها أولئك الممثلون السجناء عن التأثير المُلهم للتجربة الفنية في عملية مسرحة **صالح بلدنا**، فإننا نستشعر أن الأحداث الموصوفة في رواية كينيللي دارت دائرة كاملة (Wertenbaker، ص ص vi-xvi).

قدمت فرقة «البلاط الملكي المسرحية» مسرحية ويرتينبايكر على خشبة المسرح، لأول مرة في لندن، في إطار عروض ريبتوار المسرح إلى جانب **ضابط التجنيد**. وفي سبيل المزيد من تأكيد الصلات، اشترك الإنتاجان المسرحيان في إشراك فرقة الممثلين نفسها. ففي إحدى الليالي كان في وسع جمهور المشاهدين أن يرى ممثلاً معيناً يلعب دور القاضي المسمى بالانس في **ضابط التجنيد**، وبعد ذلك وفي اليوم التالي يلعب الممثل نفسه دور كيتش فريمان في **صالح بلدنا**، وهو العشماوي العمومي الذي يضطلع بدور القاضي بالانس في الإنتاج المسرحي الأسترالي لنزلاء السجن. والمشاهدون الذين حضروا المسرحيتين في تتابع سريع، أي دون أن يفصل بين المرة الأولى والثانية فاصل زمني كبير، كانوا يستدعون للمقابلة بين مضمونها ومادتها، الواحد في مواجهة الآخر، مثلما يحدث في الرواية المؤسِّسة التي كتبها كينيللي.

وهناك عمل يشتغل على الجهتين، مسرحته الفرق المسرحية لأسباب تتصل بصورة وطيدة بالموضوع وتترك آثاراً مشابهة، والعمل هو مسرحية **جوق الاعتراض** *A Chorus of Disapproval* لألان إيكبورن Allan Ayckbourn. فهذه المسرحية تدور أيضاً حول فرقة تمثيلية تُجري بروفات على إنتاج مسرحي.والفرقة، هذه المرة، فرقة مسرحية إنجليزية محلية تمسرح إنتاجاً أوبرالياً لهواة، هو الإنتاج الموسيقي من تأليف جون جاي John Gay الذي يرجع إلى القرن الثامن عشر: **أوبرا الشحاذين**. وكان النص الذي وضعه جاي قد تعرَّض لكثير من الاقتباسات الثقافية وعمليات الترشيح. ومن المشهور أنها قدَّمت النموذج الذي اعتمد عليه الشاعر والمسرحي الألماني برتولد بريخت في **أوبرا الثلاث بنسات**. وفي سبيل أن يضمن إيكبورن أن يكون جمهوره على علم بالصلة الخاصة بين مسرحيته والأوبرا التي وضعها جاي، بدأ مسرحية **جوق الاعتراض** من نهايتها، على نحو ما كانت عليه في الأصل، وعندما تنزل الستارة على العرض الناجح ويبدأ الممثلون في الانحناء لجمهورهم. ونتيجة لذلك، فعندما انطلقت المسرحية إلى الوراء في الزمن، إلى بدء اختبارات الأداء وعمليات التدريب والبروفات، يعرف الجمهور أن المسرحية تتتبع صعود جي جونز Guy Jones من مرشَّح يلعب دور ممثل مسرحي إلى زعيم. وبطبيعة الحال، تكمن الفكاهة هنا في الحقيقة التي تقول إن جي يُصبح معروفاً على نطاق واسع بصورة مبالغ فيها بدوره ماكهيث البطل المجرم الذي يعشق العلاقات السريعة مع النساء، كما جاء في عمل جاي، وهو الأمر الذي يُزعج العديد من أعضاء الفرقة من النساء. ويرجع قدرٌ كبير من الكوميديا في **جوق الاعتراض** إلى انخراط فعَّال من ناحية الجمهور في نص **أوبرا الشحاذين** المتضمَّن، حيث يعود مرة أخرى إلى اللعب على التشابه والاختلاف. ويُسلط إيكبورن الضوء على استمرار الممثل والدور، ولكن أيضاً على الانقطاعات discontinuities بين الموضع الريفي المميز والعالم السفلي في القرن الثامن عشر الذي تُصوره أوبرا جاي الساخرة. وعندما تمثل دراما جاي الموسيقية في ريبرتوار المسرح، جنباً إلى جنب مع مسرحية إيكبورن، فإن هذه العلاقات والتعارضات تصبح أكثر وضوحاً في نظر الجمهور.

يبدأ التفاعل المنشّط بين عمليات الاقتناص ومصادرها في الظهور، إذن، بوصفه مظهراً أساسياً وحيوياً أيضاً لتجربة القراءة أو المشاهدة، وهو مظهر منتجٌ لمعانٍ وتطبيقاتٍ وأصداء جديدة. ولكن، وكما سبق لنا أن أكدنا، يكشف الاقتناص باستمرار عن العلاقات المتشابكة مع النص-المصدر، بالوضوح الذي تكشفه هذه المسرحيات التي تحمل في طياتها نصوصاً متضمَّنة ومعروفة بالاسم. والإشارة إلى النص- المصدر أو النصوص-المصادر يمكن أن يكتنفها غموضٌ، بشكل كامل، أكثر مما هو الحال مع هذه الحالات المذكورة التي يكون فيها التضمين صريحاً، وهو الأمر الذي يستدعي، أحياناً بأساليب تثير الجدل، أسئلة تدور حول الملكية الفكرية، والعرفان الواجب، والاتهام بالانتحال في أسوأ الاحتمالات.

الاقتناص المستدام sustained appropriation: تكريم أم انتحال؟

عندما فاز جراهام سويفت Graham Swift بجائزة بوكر في سنة ١٩٩٦ عن روايته **أوامر أخيرة** *Last Orders* سرعان ما تفجرٌ سجال حول حكم المحكّمين. وكما كتبت باميلا كوبر Pamela Cooper فقد اتضحت للعيان الصلات التي تربط بين رواية سويفت ورواية وليم فوكنر **عندما تمددت محتضراً** *As I lay dying* الصادرة في سنة ١٩٣٠، وتعد إحدى الروايات الأمريكية الكلاسيكية:

> في رسالةٍ إلى ملحق عروض الكتب بصحيفة **الأسترالي**، أكد جون فلو John Flow من جامعة كوينزلاند أن هناك بعض التشابهات القوية للغاية في البنية والموضوع، بما في ذلك مونولوج موضوع على لسان شخص ميت، وهو مونولوج يتكوَّن من عدد محدد من النقط، وهو مصاغ في جملة واحدة. (Cooper، ص ١٧)

وتمثّل الاتهام الذي ساقه فلو في أن خط التأثر ذاك القابل لإقامة الدليل عليه بفوكنر جعل من رواية سويفت مشتقاً دون المستوى من رواية **عندما تمددت محتضراً**، وبالتالي غير جديرة بالجائزة التي جذب استحسان المحكّمين المنوهين لها الانتباه إلى مدى أصالة الكتاب. وتطايرت الاتهامات والاتهامات المضادة في الصحافة البريطانية، مع اعتراف محكمين متعددين من جائزة بوكر، بمن فيهم جوناثان كو Jonathan Coe بأنهم لم يقرأوا على الإطلاق كتاب فوكنر (Cooper، ص ٦٠) وجوليان بارنز Julian Barnes الذي انبرى للدفاع عن سويفت على أساس أن الاقتباس والاقتناص يُمثلان معلماً مصطلحاً عليه في العملية الإبداعية ، وقد وصف سويفت نفسه روايته **أوامر أخيرة** بأنها «تكريم» لفوكنر. وينبغي التأكيد على أن عمله الفني الأسبق قورن بكتابات فوكنر، ليس أقلها **أرض الماء** *Waterland* (١٩٨٣) في الطريقة التي يتناول بها الأرض بصفتها شخصية روائية. وعلى نحو ما أوضح نقد فلو لـ**أوامر أخيرة**، فإن هناك تداخلات بنيوية ملحوظة بين حدوتة فوكنر عن مجموعة عائلية من حوض المسيسبي ينقلون جثمان أمهم، وهي زوجة أحدهم، المتوفاة، إلى بلدة جيفرسون لدفنها هناك، وقصة سويفت التي تتناول أربعة أصدقاء ينقلون رماد صديق راحل لهم، الجزار جاك دودز ،كي ينثروه في البحر في نهاية رصيف مارجيت البحري.

تأخذ رواية فوكنر شكلها عن طريق سلسلة من المنولوجات المتجاورة، ترد على لسان كل من أعضاء العائلة، بمن فيهم دارل، وهو شخصية موغلة في الشاعرية، وإن بدا غريب الأطوار بصورة متزايدة، وهو الذي يُوفِّر - بمعنى من المعاني - الوعي السردي المركزي في الرواية، وقد أودع الحبس في ملجأ بصورة تدعو للسخرية في خاتمة الرواية. كما ترد المونولوجات المتجاورة على لسان المتفرجين على كوميديا التابوت الغريبة، والذي تصدر عنه رائحة نفاذة، أثناء حمله خلال السيول وعبر المراكز الإدارية في طريقه إلى مثواه الأخير. وعند أحد مفاصل العمل، نجد مونولوجاً من جملة واحدة لا غير، صادراً عن إحدى الشخصيات في رواية فوكنر، وهو الطفل ڤاردامان. ومقابل هذه الجملة، نجد عند سويفت عبارة تعجب ڤنس عن «الأشقياء العجائز» وهو عند نُصب تشاتهم Chatham التذكاري الخاص بالحرب البحرية (Swift، ص ١٣٠). وفي عمل فوكنر، يصدر عن جثمان أدي بندرين مونولوج منفرد، يخرج، كما لو كان قادماً من وراء المقبرة، على نحو ما تفعل الشخصية التي خلقها سويفت وهي: جاك دودز (Swift، ص ٢٨٥). وفي كلتا الروايتين، يُطالع القراء المونولوجات التي تصدر عن النساء اللواتي تُركْن وحدهن بعد الرحيل: كورا تل في **بينما تمددت محتضراً** وإيمي، أرملة جاك، في **أوامر أخيرة**. وفي أحد السياقات الجديرة بالانتباه في رواية الأمريكي فوكنر، نجد أن كاش الابن الأكبر لبندرين يسرد بحدب، يكاد أن يكون هاجساً متسلِّطاً، كيف صنع التابوت الذي يرقد فيه جثمان والدته المتحلل، والذي يجري في الوقت الحاضر نقله: دق المسامير التي تشد أجزاء التابوت بعضها إلى البعض الآخر وهو الصوت الذي تصدّر فاتحة الرواية وشكّلها. وفي رواية **أوامر أخيرة**، يتحوّل هذا الجزء إلى «قواعد» راي جونسون للرهان على الخيول. وفي كلتا الروايتين، نجد أن لهذه القوائم تطبيقاً مجازياً على الحياة. ونجد عند فوكنر شخصيتي دارل - المتميز بشاعرية وحساسية وإن كان عرضة للتشظي والانهيار - وكاش - البراجماتي والمبتذل وإن كان حاد البصيرة - حيث يُوفِّر صوتاهما ومنظورهما للعالم، وهما صوتان ومنظوران متباينان، «الحواديت» الرئيسية المتجاورة في **بينما تمددت محتضراً**. وبطريقة مشابهة،نجد في **أوامر أخيرة** مونولوجات راي التي تقدمه بصفته ممثِّلاً للوعي الرئيسي في نص سويفت. وعبر فجوات حكي راي، وما بين سطوره، نعرف أمر وقوعه في غرام إيمي زوجة جاك، ونفوره من زوجته وابنته، إلى جانب التاريخ الماضي لهذه المجموعة من أصدقائه ومعارفه (كثير من هذه العلاقات ترجع إلى تجارب الحرب في أربعينيات القرن العشرين).

ولعل ما يثير الاهتمام والارتباك معاً في حالة **أوامر أخيرة** و«التكريم» الذي يقصد به المؤلف وجه فوكنر، أن ما قد يسمى في الدراسات الشكسبيرية بفحص المصادر أو الاستعارات الخلاقة، أو الاستشهاد بالتلميحات إلى/أو توظيف شكسبير لأوڤيد وبلوتارخ وتوماس لودج والكوميديات الرومانية، وما إلى ذلك، يصبح في حالة الرواية الحديثة نقاشاً محطاً بالشأن حول الانتحال و«الافتقار إلى الأصالة». ويُلمِّح روبرت واينمان إلى هذه النقطة في ملاحظاته على هذا النحو: «المسافة في المجتمعات قبل-الرأسمالية بين عمل الشاعر في اقتناص نص معيَّن أو 'تيمة' مُعيَّنة وإنتاجه الذهني الخاص أو ملكيته الفكرية الخاصة كانت أقصر كثيراً: فمساحة مادته المتواجدة مسبقاً كانت أكبر وكذلك أسبقية المصادر والأنواع الأدبية والحبكات والمواضيع

الموظفة كانت أوسع (Weimann، ص ٤٣٤). غير أن هذا تساؤلٌ ماركسي الهوى في جوهره حول الملكية و«الاقتناء». ولكن مما تجدر إضافته أن في مجلده عن الأدب في هذه السلسلة، يُؤكد بيتر ويدوصن Peter Widdowson أن الكتابة التعديلية revisionary تُعد وحدة فرعية أساسية مما قد نُصنِّفه على أنه «أدبي» (Widdowson).

لا مفر من الإقرار بوجود نقط تلاقٍ بين العملين: رواية فوكنر ورواية سويفت. ولكن ما ينطوي على أهمية خاصة في سياق هذا الكتاب يتمثل في التهمة المحددة بالمديونية، تلك التي ساقها فلو وآخرون. ويبدو أن فلو يوحي بأن رواية سويفت قد هبطت قيمتها لأنها ليست «أصيلة»، وهذه حجة غير مقبولة في سياق ثقافة ما بعد الحداثة التي تقوم على الاستعارات والبريكولاج (إعادة التركيب). ولكن ما شغل أيضاً أفئدة كثير من النقاد والقراء الذين تجاوبوا مع التهمة التي وجَّهها فلو تمثَّل في الفكرة التي تذهب إلى أن سويفت كان غير أمين إلى حدٍ ما على المستوى الفكري خلال إعادة صوغ رواية فوكنر اللافتة للنظر بلغة إنجليزية دارجة ترجع إلى أواخر القرن العشرين دون إبداء الامتنان الواجب. هل كان لرواية **أوامر أخيرة** أن تستعيد منزلتها الثقافية لو كان سويفت قد سجَّل، بجلاء، دَيْنه ذاك لفوكنر في ملحوظة تمهيدية أو أعلن على الملأ ذلك الإجلال الذي كان يُكنّه له؟ هل كان مما ينبغي على سويفت أن يُضمِّن عنوان روايته ما يشير إلى علاقتها التناصية على غرار ما فعل جويس Joyce في العنوان الذي أعطاه لروايته **يوليسيس** (عوليس) كي يشير إلى تفاعلها، وقل تشابكها، مع ملحمة هوميروس؟ ومع أن رواية جويس تتشابك أيضاً مع مسرحية **هاملت** لشكسبير، إلا أن رواية جويس المنشورة عام ١٩٢٢ لا تحمل أي أثر يُشير إلى هذه العلاقة الأخرى في عنوانها. هل من شأن هذا أن يجعلها غير أمينة إلى حدٍ ما، وأقل جدارة بالشروط الأدبية، بمعنى أقل **أصالة**؟ الجواب هو النفي بكل تأكيد. على أن ردود الفعل تُجاه **أوامر أخيرة** يثير سؤالاً مهماً عما إذا كان الروائي مُلزماً بالاعتراف بشكل مناسب بالتناص والتلويح. إذا كان لنا أن نقر ببعض نظريات جينيت بشأن الكتابة الطروسية [أي الكتابة الثانية فوق كتابة أولى]، تلك التي كانت موضع نقاش من جانبنا في الفصل السابق، فإن جزءاً بالتأكيد من متعة التجاوب بالنسبة للقارئ تتكوَّن خلال تتبع تلك العلاقات في حد ذاتها. ودون أن نرمي إلى تحجيم عملية القراءة إلى مجرد لعبة «اكتشاف الاقتناص»، فمن الأهمية، بكل تأكيد، أن نقر بأن ربط نص مقتبس ومقتنص بنص متناص مفرد قد يغلق في الحقيقة الفرصة التي تسنح لقراءته في علاقته مع نصوص أخرى. وهذا ما ينطبق تمام الانطباق على **أوامر أخيرة**.

لا تُعد رواية سويفت في كثير من جوانبها سوى البحث عن عائلة والإحساس بالبيت/الوطن. وعلى غرار الكثير من روايات الرحلات، نجد أن بؤرتها النهائية تتركز على نقطة البدء عوضاً عن أي أفكار حول وجهة الوصول. وفي هذا الصدد يقتنص سويفت عديداً من النماذج الأدبية الأصلية، فموضوع الرحلة نموذجٌ أصلي archetype وقديم في الآداب الغربية وسواها، مثلما هو الحال مع موضوع الموت. وعلى نحو ما سجَّل سويفت: «القصة التي تدور حول ضغط الموتى على الأحياء، في أعقاب الموت، قديمة قدم هوميروس» (كما ورد في Cooper، ص ١٧). ولقد كان سويفت كاتباً تلويحياً بصفة مستمرة وبصورة عميقة. فروايته **أرض الماء** تفتتح صفحاتها باستشهادٍ استهلالي موحٍ من رواية ديكنز المعنونة **توقعات عظيمة**: «وطننا كان نهب المستنقعات». ورواية **إلى ما لا نهاية** *Ever After* (١٩٩٢) تحمل أصداء **هاملت**، على نحو ما

سيتضح من مناقشاتنا لها في الفصل الثالث، وغرار ما سوف نستحضر في الفصل الرابع. كما أن رواية **ضوء النهار** *The Light of Day* تعيد كتابة النوع الفني من القصص البوليسية، ملوحة خلال هذه العملية إلى كل من رواية جراهام جرين المعنونة بـ**نهاية الغرام** *The End of the Affair* وإلى أسطورة **أورفيوس** الكلاسيكية. وقد تعرّفت باميلا كوبر على مزيدٍ من الصلات التي تربط بين رواية **أوامر أخيرة** وأشعار ت. س. إليوت، وعلى وجه الخصـوص **الأرض الخراب** *The Waste Land* بلازمتها التي تتكرر: «الوقت يا سادة، من فضلكم»، تلك اللازمة التي تردد صدى محل عام في لندن. وبطبيعة الحال، تحتفظ قصيدة إليوت بتناصات غنية متعددة من جانبها، ولكن أحد هذه التناصات التي تفاجئ القارئ منذ البداية يتمثل في العمل الشهير الذي يرجع للعصر الوسيط الذي خطه جيوفري تشوسر Geoffrey Chaucer المعروف باسم **حكايات كانتربيري** *Canterbury Tales*، التي يصوغ لها الشاعر افتتاحية إيجابية متفائلة في الربيع: «عندما تسقط في أبريل زخات المطر الرقيقة،/وتخترق جدب مارس حتى الجذور». (Chaucer, General Prologue، سطر ١-١٦) ، وهي الافتتاحية التي تنقلب عند إليوت إلى «أبريل أقسى الشهور» كأول سطر في قصيدته **الأرض الخراب**. وهذا الاستحضار يوقظ حواسنا، بدوره على مجموعة موازية من التلويحات في رواية سويفت إلى قصة تشوسر عن الحج [إلى كانتربيري حيث يقع ضريح توماس بيكيت] ويبدو أن المروية تستمتع بتنبيه القارئ إلى لعبة التناص: «انتبه إلى علامات الطريق التي تقود إلى كانتربيري» (ص ١٨١). بل وهناك تحويدة مهمة على كاتدرائية كانتربيري.

عن طريق اقتناص **حكايات كانتربيري** لتشوسر، يكون سويفت قد تبنى واقتبس الاستراتيجية الأدبية القديمة التي تقوم على خلق تواز بين الرحلة الفعلية أو ترتيبات الحج مع الرحلة الداخلية أو الروحية. ويجري التلويح بهذه التيمات والتناص مع عمل تشوسر بصورة خاطفة في الصفحات الأولى من **أوامر أخيرة**. يجلس راي في محل بيرموندزي العام - الذي يُسمى من باب الفكاهة «العربة والخيول» - نظراً لأن الشخصيات تواصل التفكير على هذا النحو: «لم تذهب مطلقاً إلى أي مكان» (ص ٦) - وهو ما يتوازى مع فندق تابارد في ساوث ورك، الذي يلتقي فيه حجاج تشوسر التسعة والعشرون، الواحد مع الآخر، حيث يُقررون السفر معاً، ويُمضون الوقت في حكي الحكايات، بناء على اقتراح وطلب هاري بيلي، مضيفهم في الفندق. وكان راي ينتظر رفاقه للقيام برحلة لرصيف مارجيت البحري لنثر الرماد المتخلّف عن حرق رفات جاك. وعلى غرار ما نجد عند فوكنر، فهناك عنصر هزلي قاتم في هذا التجمع وتلك الرحلة، وهذه حقيقة يُؤكدها الإناء الذي يضم رماد جاك، فعوضاً عن أن يكون كأساً مقدساً (ص ٦)، فإنه يهبط في الابتذال إلى أن يكون برطمان بن لعمل القهوة السريعة، ومع ذلك ففي جوهره، يُبرهن «الحج» إلى مارجيت على كونه بمثابة تجربة تجلٍ لحدث بدا تافهاً في البداية بالنسبة للرجال الأربعة المشاركين في رحلة الحج. وكما سبق لنا أنّ نوهنا، فإن **أوامر أخيرة** تشبه **بينما تمددت محتضراً** في أن هيْكليتها تدور حول سلسلة من المونولوجات تتعلق بالرجال الأربعة وبصلتهم مع الأحداث التي وقعت في الماضي وتقع في الحاضر، غير أن هذا الهيكل يعكس أيضاً تعدد الأصوات polyphonic في قصيدة تشوسر بقصصها و«حواديتها» التي أدخلهـا في نصه (Phillips، ص ٢). والشائق أن هيكل تشوسر الخاص الذي جمع مجموعة من رواة القصص من أصولٍ مختلفة، «أناس

مختلفي المشارب» (Chaucer, Prologue، سطر ٢٥)، تجمَّعوا في مكانٍ ما، ولغرض ما، يملك نظائر أدبية كثيرة، على امتداد القرون والثقافات، من الحكائين الفلورانسيين الذين نعرفهم عبر بوكاتشيو في القرن الرابع عشر في الـ**ديكاميرون** *Decameron*، الذين دفعهم تفشي الوباء إلى التجمُّع سوياً في بيت ريفي، إلى الجالية المتعولمة التي انقطعت بها السبل في أحد المطارات نتيجة لسوء الأحوال الجوية في رواية رانا داسجوبتا Rana Dasgupta التي تحمل اسم **الرحلة إلى طوكيو ملغاة** *Tokyo Cancelled* (٢٠٠٥).

كان حجاج تشوسر يمتطون ظهور الخيول خلال رحلتهم، وكان موكب الجنازة الغريب في رواية فوكنر يتحرَّك قدماً بمصاحبة فرس وعربة، وعند سويفت تتحرَّك الشخصيات الرئيسية على متن سيارة زرقاء غامقة الزرقة من طراز مرسيدس أو «مرس»، وفَّرها ڤنس الذي يمتهن تجارة السيارات المستعملة. وبناء عليه، فالسيارة في رواية **أوامر أخيرة** تعد رمزاً للرحيل الجديد الذي يقوم به اللندنيون الجنوبيون، وهو يُعبِّر عن رحيل سهل، على المستوى الاجتماعي والجغرافي، ويجذب أناساً مثل ڤنس بعيداً عن مهنة العائلة وهي الجزارة، ويجعل من الرحلات إلى منطقة كنت Kent أمراً بسيطاً ولا يكاد يُذكر، بالمقارنة مع رحلات التقاط حشيشة الدينار [و هي عُشب يُستخدم في تخمير البيرة وكان موجوداً بكثرة في منطقة كنت] في ثلاثينيات القرن العشرين، تلك الرحلات التي يُعتد بشأنها وتكاد ألا تغيب عن الذاكرة.

ورواية **أوامر أخيرة** تُشبه **عندما تمددت محتضراً**، كما أنها تشبه رحلات الحج المنظمة التي عرفتها العصور الوسيطة، من حيث إنها مرسومة عن طريق أمكنة متنوعة ومحددة، ومحطات ومعالم على الطرق، وكلها مُسمَّاة بأسماء تحمل معاني تشير إلى الماضي والحاضر معاً: «فالرجال الأربعة الذين اضطرتهم المهمة المشتركة أن يسافروا سوياً عبر جزء صغير من انجلترا يتوصلون خلال ذلك إلى اكتشافات بشأن أنفسهم والآخرين، كما يتوصلون إلى اكتشافات بشأن عالمهم وعصرهم وتاريخهم» (Cooper، ص ٢٣). وينطوي جزءٌ من درس هذه العملية التاريخية بالنسبة لسويفت على قدر من الاستغراق في ماضي انجلترا. ويُمثِّل أحد التناصات السينمائية الحاسمة في إمعان مايكل پاول Michael Powell [المخرج] وإميريك بريسبيرجر Emeric Pressburger [كاتب السيناريو] النظر في الهوية الإنجليزية زمن الحرب، وذلك في فيلم **حكاية من كانتربيري** (١٩٤٤)، الذي يقوم خلاله أربعة أشخاص برحلة إلى كانتربيري، توحي بكل وضوح بالحج. كما تعرَّف النقاد أيضاً على إشارات لقصائد باللغة الإنجليزية القديمة **جوَّاب البرور** *Wanderer* و**جوَّاب البحور** *Seafarer* (Cooper، ص ٢٣) عبر الاهتمام الذي تبديه رواية **أوامر أخيرة** بالأصقاع المختلفة: الأرض اليابسة والبحر. ولعلنا نكون قد حصلنا، بصورة جلية، على صورة من نهاية الأرض اليابسة في رصيف مارجيت البحري في خاتمة الرواية، إلى جانب مناطق صحراوية وبحرية في تجارب الحرب التي تطوف بذاكرة العديد من الرجال. ولقد أشار دي دياس Dee Dyas إلى الكيفية التي استخدم خلالها **جوَّاب البرور** و**جوَّاب البحور** ذاتهما توازيات مع الكتاب المقدس (ص ٢٣)، وقد تتبعت كوپر، وهي على حقٍ في ذلك، عناصر من خط السرد العدني[نسبة لجنات عدن] في رواية **أوامر أخيرة** فيما يتعلَّق بقابيل وهابيل في الصراع بين ليني وڤنس. وقد قدَّم سويفت موكب الجنازة الممتد، الذي يُمكن أن يُؤخذ أو لا يُؤخذ

بوصفه معالجة دنيوية للحج الوسيطي، تماماً مثل حجاج تشوسر في **حكايات كانتربيري** الذين كانوا خليطاً من ذوي النزعة التجارية خُدَّام أنفسهم إلى جانب الأتقياء.

يبدأ الرجال الأربعة في رواية سويفت رحلتهم في أبريل، «عندما تبدأ زهور الدافوديل [النرجس الأصفر] في التفتح على الحوافي» (ص ٣٠) وبروح الأمل، على غرار ما تبدأ حكايات تشوسر الشعرية فيما هو معروف. ولكن هذه الرواية أيضاً قصيدة رثاء، وإن كتبت نثراً. فالرواية عبارة عن رحلة عبر انجلترا فيما بعد الحقبة الإمبراطورية، واللازمة التي تتكرر خلال السرد تعبّر عن الكيفية التي تتغيَّر بها الأشياء بالنسبة للذكور البريطانيين. وذلك لأن هذه الرحلة تُشكِّل دون شك، مشروعاً ذكورياً. والزوجة إيمي في هذه الرواية ليست المقابل لزوجة باث [وهي امرأة قوية ومتسلِّطة في **حكايات كانتربيري** لتشوسر]، فلقد فضّلت إيمي أن تتخلّف وراءهم، وكانت تُقاوم بذلك السخرية المريرة التي تتمثل في الذهاب إلى رصيف مارجيت البحري مع رماد جاك، وهي الرحلة التي كانت قد عقدت العزم على مصاحبته إليها خلال حياتهما، عند تقاعدهما عن العمل. وفي الرواية يتخذ هاجس إيمي المستمر برحلة ما مسار الأتوبيس رقم ٤٤ – المكرر والأقصر بكثير – الذي كانت تركبه مراراً كي تزور ابنتها المعاقة، هي وجاك، في المستشفى.

يقدم سويفت في روايته موضوعاً اجتماعياً بتضاريسه المتعددة، مثلما هو الحال مع تشوسر، ولكننا نجد أيضاً صورة لانجلترا الأدبية، تلك التي يُشكِّل نص تشوسر جزءاً منها. إن انجلترا في رواية **أوامر أخيرة**، التي يستحضرها أيضاً ذلك العنوان المتعدد الإحالات، هي انجلترا المتغيرة والخالدة في الوقت نفسه، وما يستدعي الدهشة أنها إذ تقف على رجليها الأخيرتين فهي مع ذلك صامدة. وهذا ما يؤدي، بصورة ما، إلى التوصل إلى إجابة على الاتهامات بالانتحال التي وُجهت لهذه الرواية في علاقتها مع رواية فوكنر المعنونة **عندما تمددت محتضراً**. وبطبيعة الحال، يُعد التناص مع فوكنر حاسماً وكاشفاً وحتى مؤثراً، في إبراز النظير اللندني الجنوبي، الذي يقدمه سويفت لأدب فوكنر المسيسيبي المحلي في ثلاثينيات القرن العشرين. وعلى غرار ما لاحظت كوپر قبلي، فإننا لا نتطرق إلى إطار منفرد من الاقتناص أو التناص، ولكن عوضاً عن ذلك إلى «سيمفونية من التناصات». وتتركز المسألة في الكيفية التي تتبارى خلالها هذه التناصات، الواحد إزاء الآخر، حتى تظهر إلى النور القصة الكاملة لـ **أوامر أخيرة** (Cooper، ص ٣٧).

تساعدنا الاستعارة الموسيقية بشأن سيمفونية الأنغام أو تعددية الأصوات في رواية **أوامر أخيرة**، طالما أنها بمثابة إحدى رحلات الحج الكبرى في كتابنا هذا حيث إن البحث عن أساليب للإفصاح عن عمليات الاقتباس والاقتناص يحتاج منا مفردات أكثر فاعلية. فالمفردات الحركية kinetic، كما سبق لي أن أطلقت عليها، سوف تكون دينامية ومتحركة إلى الأمام عوضاً عن قيادة البحث المتطلع بشكل خالص إلى الوراء، عن المصدر أو الأصل. وتعد الاستعارة الخاصة التي يُفضلها سويفت بشأن «الرحلة» بكل تأكيد نقطة مرجعية مفيدة: ففي دراسةالتفسيرات وإعادة تفسيرات النصوص المرموقة وأمهات الكتب، فإننا نكون على سَفَر بشكل ما، وهو سفر يأخذنا خلال نقط متنوعة وبمرحلة تاريخياً وجغرافياً. ولكن هناك أيضاً خطراً في نقل موتيف الرحلة. فبصفته مصطلحاً يقتضي وجود بداية ونقطة نهاية، وأصل ومحطة وصول، قد يجعل فكرة الرحلة تختزل عملية الاقتباس إلى غائية خطية. والحقيقة أن تكنيك سويفت السردي أكثر مضادة للخطية من هذا. ففي استحضار أدب اللغة الإنجليزية القديمة والوسيطة وحدهما، تثبت عملياتُه السردية

أنها دائرية ومتضافرة بدلاً من أن تكون حركة مستقيمة للأمام من الألف إلى الباء (تؤدي سرديات فوكنر في رواية **عندما تمدت محتضراً** الوظيفة نفسها).

الرحلة التي تأخذ الرجال الأربعة إلى رصيف مارجيت البحري تعود بهم أيضاً إلى الماضي. وقد سبق أن نقل سويفت هذا الفهم المضاد للخطية في نصوص التاريخ من قبل. وعلى وجه أخص، ورد ذلك في عمله **أرض الماء**، الذي يُشكّل حركة نفسية وسردية، تلك التي تشي بأسلوبها التناصي. ولكننا قد نجد ضالتنا في الموسيقى وعلم الموسيقى عند بحثنا، حيث نقع على بعض الاستعارات الأكثر قدرة على التعبير عن عملية الاقتباس ذات الحركة الدائبة. فلقد اشتق كثير من موسيقي عصر الباروك في أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، حافزه الإبداعي والأدائي من موسيقى الرقص وأنماطها، مركزين على أشكال مثل البرجاماسكا bergamasca والفوليا folia والپاساميزو passamezzo. وبالتالي، فإن الارتجال أو التنويع على أساس راسخ أو قاعدة تناصية متينة يكون خطوة أساسية في تركيبها وهيكلتها. وقد بُنيت الأعمال الموسيقية التي أبدعها دييجو أورتيز Diego Ortiz وماركو يوتشيلليني Marco Uccellini وهنري پورسيل Henry Purcell، في إسبانيا وإيطاليا وانجلترا، على التوالي، وبصورة عامة، في ضوء الأسس أو الأنماط الآلاتية للقاعدة الهارمونية المتكررة، وهي التي يجري عزفها في الغالب على العود أو الهارپسيكورد harpsichord أو التشيللو أو بمصاحبة كل منهما للآخر؛ وعلى واجهتها يؤدي العود والفنوت والباص ڤيول أو الڤيولينا الخطوط الأكثر ارتجالاً من مجموعة الآلات. وعندنا في هذا التشكّل الموسيقي نموذج جميل إلى حد ما للأسلوب الذي قد يقوم خلاله النص المتناص أو النصوص المتناصة في رواية مثل **أوامر أخيرة** – أي النصوص المصادر –بعمل قاعدة أو أساس للقارئ، بينما يكون العمل الإبداعي الجديد أو الإنتاج الثقافي الجديد بمثابة النغمة العليا أو الارتجال. والظاهر أن مفهوم إليوت عن «التقاليد والموهبة الفردية» يجد لنفسه حياة جمالية جديدة في هذا السياق.

ولعل أحد أفضل السياقات الموسيقية التي تحدث فيها عملية التجديد الجارية حالياً، والدائرية أيضاً، على أساس قاعدي يتمثّل في **أريا بمعالجاتٍ مختلفة** *Aria mit verscheidenen Veraenderungen*، وهي ليوهان سيباستيان باخ، وتُعرف بصورة أفضل باسم **منوعات جولدبيرج** *The Goldberg Variations*. وهناك ثلاثون معالجة مختلفة رسم لها إطاراتها الأداء الافتتاحي والختامي لقاعدة «الأريا». وعلى نحو ما وصف ريتشارد پاورز Richard Powers، ببلاغة مؤثرة، في روايته المتميزة **منوعات البقة الذهبية** *The Gold Bug Variations* (نعرض للأمر بمزيد من النقاش في الفصل التاسع):

> جرى بناء المتتالية set حول خطة تنطوي على علاقات طيعة ومتنامية إلى ما لا نهاية. وكل واحدة من هذه المنوعات الثلاثين عبارة عن وحدة «أونتوجينية» [نسبة لعلم دراسة تطوُّر الفرد] كاملة، تتكشف للعيان حتى تنكر أنها لا تختلف في مفهومها عن سائر شقيقاتها إلا بأصغر طفرة ممكنة. . . إنها . . . قطعة موسيقية هارمونية تعتمد على تنويعات اللحن الأساسي. إنها . . . جملة لحنية مبنية على التكرار وإعادة تدوير هذا اللحن الأساسي. (Powers، ص ٥٧٨)

ولعل نقطة المرجعية المجازية التي يطرحها هنا پاورز تتمثل في التنميط الجيني، الذي يتكشَّف خلال البحث في الـدي. إن. إيه.» DNA في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، والتعرف على «لولب» كريك Crick وواتسون Watson [في مقالة لهما عام ١٩٥٣ فكّت لغز الشفرة الجينية]، وهو لفافة مزدوجة ومضفورة. ولكن ما يُعطيه لنا نثره يتمثل في مجموعة نفيسة من المصطلحات تفيد إعادة النظر في عملية الاقتباس، بما يبتعد بنا عن الموقف الاستاتيكي [اللاحركي] الذي يسير في خط مستقيم بصورة خالصة. فالإمكانات مشوِّقة وبلا حدود: من عمليات التكشف وإعادة التدوير والطفرات إلى التكرارات والتطورات والتنويعات.

وبوسعنا أن نصادف نظيراً موسيقياً حديثاً لتنويع موسيقى الباروك للقاعدة وذلك في النوعيات المرتجلة لموسيقى الجاز. فرفّات الجاز [جمل موسيقية تتكرر] نفسها، التي تعد نماذج للتكرار مع إدخال هذا التنويع أو ذاك، تشير، كثيراً أو حتى تشيد، بذكر الأعمال الرفيعة التي تتخذها قاعدة تنسج عليها (انظر أيضاً ماكلاري McClary). ويتمثّل أحد الأمثلة المفحمة على ذلك في المتتالية الموسيقية المعروفة باسم **مثل ذلك الرعــــد الشجي** *Such Sweet Thunder* لـ ديوك إلينجتون Duke Ellington التي انبنت على قاعدة تضم عديداً من مسرحيات وسوناتات شكسبير. ويُعد أداء إلينجتون البارع للنصوص الشكسبيرية التي اتخذها لنفسه قاعدة، مثالاً على نظرية هنري لويس جيتس الابن .Henry Louis Gates, Jr حول «الدلالة» في الثقافة الأمريكية-الأفريقية، على نحو ما استشهد به في المقدمة، وهي النظرية التي استقاها جيتس من أداء وتطبيق كبار موسيقيِّ الجاز: «في تقاليد الجاز، تتهيكل المؤلفات الموسيقية التي وضعها كـونت بـازي Count Basie ('تـدّل') وأوسـكار پيترسـون Oscar Peterson ('تدليل') حول أفكار التعديل المنهجي والتضمين» (Gates، ص ١٢٣).

وحتى في الأونة الأخيرة نجد مثالاً وافياً بالغرض على عينة في الأنواع الموسيقية مثل الراپ والهيپ-هوپ [شكل من أشكال الثقافة الشعبية بين الشبان السود في الولايات المتحدة وتشمل الموسيقى]. وقد وصَّف ديفيد هزموندهال David Hesmondhalgh، بصورة مستفزة، هذا الأمر بوصفه انتحالاً بالقدر نفسه الذي يُعد فيه تكتيكاً ثقافياً أو عملاً من أعمال التدخُّل والإقحام، مشيراً إلى الأساليب التي يحتاج إليها النقاش الذي يتناول الانتحال والملكية الفكرية والأدبية إلى أن يُعاد النظر فيها بطريق أشد إيجابية وأكثر فائدة وأقوى تمكيناً. وفي محاولته استكشاف ما وصفه بأنه أصواتٍ «متداخِلة» للراپ، يستفسر هزموندهال عن المدى الذي يستطيع الاقتناص والتناص و«إضفاء سياق مغاير» recontextualization أن تخضع لقانون حقوق الملكية التقليدي فيقول: «إلى أي مدى تستطيع خطوة إضفاء السياق المغاير، ووضع العينة إلى جوار الأصوات الأخرى، أن تعني أن التأليف (والمكافآت المالية الناجمة عن ذلك) ينبغي أن تُعزى إلى العينة الجديدة، بدلاً من تلك التي أُخذت عنها؟» (ص ٢٨٠). أما بخصوص الهوجة الجماعية حول رواية سويفت **أوامر أخيرة**، فإننا نتعامل هنا مع أخلاقيات معقدة تتعلق بالمديونية، رغم تعقيد إضافي سبق أن أشار إليه ديفيد سانجيك David Sanjek، ويتمثّل في أن اللغة الموسيقية لا تعرف علامات تنصيص(ص ٣٤٩). وربما، مثلما هو الحال مع بعض هذه المقولات الأكثر احتفالاً بإمكانات الراپ وبتشكيل جماليات جديدة،

فإننا نحتاج إلى النظر إلى الاقتباس والاقتناص الأدبيين من هذا المركز المتميّز والأكثر إيجابية، فنراهما خالقين لإمكانات جديدة على المستوى الثقافي والجمالي، وهي إمكانات تقف بجانب النصوص التي ألهمتها، الأمر الذي يثريها عوضاً عن أن يقف بمثابة «سرقة لها». وهذا الأمر من شأنه أن يُوفّر «أسساً» ربما لإيراء ساحة جراهام سويفت، وتأسيس منهج أكثر حيوية في استكشاف عملية الاقتناص.

المراجع

Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

Bhabha, Homi K. "Cultural Diversity and Cultural Differences," *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London and NY: Routledge, 1995.

Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan, eds. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge, 1999.

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Ed. F. N. Robinson. Complete Works of Geoffrey Chaucer. Oxford: Oxford UP, 1986.

Cooper, Pamela. *Graham Swift's "Last Orders."* NY and London: Continuum, 2002.

Cox, Philip. *Reading Adaptations: Novels and Verse Narratives on the Stage, 1790-1840*. Manchester: Manchester UP, 2000.

Dasgupta, Rana. *Tokyo Cancelled*. London: Fourth Estate, 2005.

Deppman, Jed, Daniel Ferrar, Michael Gordon, eds. *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2004.

Derrida, Jacques. "Aphorism Countertime." Trans. Nicholas Royle. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. London: Routledge, 1992.

Dyas, Dee. *Pilgrimage in Medieval English Literature, 700-1500*. Cambridge: D. S. Brewer, 2001.

Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent." *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. London: Faber, 1984.

Ellington, Duke. *Such Sweet Thunder*. 1957. Sony/Columbia Legacy CD CK 65568, 1999.

Ellis, John. "The Literary Adaptation: An Introduction." *Screen 23* 1 (1982): 3-5.

Gates Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literature*. NY and Oxford: Oxford UP, 1988.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.

Hesmondhalgh, David. "International Times: Fusions, Exoticism, and Anti-racism in Electronic Dance Music." *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Eds. Georgina Born and David Hesmondhalgh. Berkeley: U of California P, 2000. 286-304.

McClary, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: U of California P, 2001.

Phillips, Helen. *An Introduction to the Canterbury Tales: Reading, Fiction, Context*. Basingstoke: Macmillan, 2000.

Powers, Richard. *The Gold Bug Variations*. NY: Harper Collins, 1991.

Sanjek, David. "'Don't Have to DJ No More': Sampling and the 'Autonomous' Career." *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Eds. Martha Woodmansee and Peter Jaszi. Durham, NC: Duke UP, 1994.

Swift, Graham. *Ever After*. London: Picador, 1992.

___________. *Last Orders*. London: Picador, 1996.

___________. *The Light of Day*. London: Hamish Hamilton, 2003.

Tudge, Colin. *In Mendel's Footnotes*. London: Vintage, 2002.

Weimann, Robert. "Text, Author-Function, and Appropriation in Modern Narrative: Toward a Sociology of Representation." *Critical Inquiry* 14 (1988): 431-47.

Wertenbaker, Timberlake. *Our Country's Good*. London: Methuen, 1991.

Widdowson, Peter. *Literature*. London: Routledge, 1999.

«شكاوى الفلاح الفصيح»:
قصة بعث الأدب عبر السينما

سلمى مبارك

لقد نصبت لتسمع الشكاوى
وتكبح جماح اللص
ولكن تأمل
فإن ما تفعله
هو أنك تعاضد اللص

هكذا تحدث الفلاح المصري القديم إلى صاحب السلطة في وادي الملح في نهاية الألف الثالثة قبل الميلاد، وهكذا يردد الفلاح (أحمد مرعي) في الفيلم الروائي القصير المقتبس عن قصة البردية لشادي عبد السلام (١٩٧٠). تتناول هذه الدراسة انتقال نص **شكاوى الفلاح الفصيح** من الأدب المصري القديم، والمكتوب في العهد الأهناسي[١] إلى فيلم روائي قصير ذي صبغة طليعية في النصف الثاني من القرن العشرين.

الاقتباس هو الشكل الأكثر شيوعاً لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما – وان لم يكن الوحيد – لكنه أيضاً يقدّم أكثر المفاهيم إشكالية في هذا المجال. فبقدر ما ساعدت دراسة حالات الاقتباس على تطوير النقد السينمائي – حيث قام بها في العادة متخصصون في الأدب استخدموا مناهج ونظريات تم تشكيلها في الحقل الثري للنقد الأدبي – أضرت بمفهوم خصوصية الفيلم واستقلاليته. فمصطلح الاقتباس adaptation في معناه اللاتيني يعقد علاقة بين طرفين لأحدهما أسبقية أو أفضلية أو قوة ما ليست للآخر، بينما الطرف الثاني هو تابع يسعى إلى عملية «مواءمة» و«تكيُّف» بين خواصه الذاتية وخواص الطرف الأول ذات الوجود الثابت. وفي اللغة العربية، «الاقتباس» من «القبس» وهو الأخذ والاستفادة؛ «قبس النار»: طلبها أو أخذها، و«قبس العلم»: استفاده، ويقال: «جئت لأقتبس من أنوارك» (**المعجم الوسيط**). والاقتباس لا يحمل في معناه فكرة المواءمة والتكيف كما في الأصل اللاتيني، لكنه يكرّس لنفس التراتبية التي تجعل المقتبِس في منزلة أقل من المقتبس منه أي المانح أو الذي يؤخَذ منه.

وبالرغم من تجاوز هذه المعاني في معظم الدراسات الحديثة عن الاقتباس، فإن المصطلح لا يزال يفرض نفسه بكافة أحماله الدلالية، وبالتالي فإن مستخدمه يحتاج في كل مرة إلى تحديد موقفه منه. إن قراءة الاقتباس السينمائي بمعيار «الإخلاص» للأصل الأدبي وما يستتبعه من اعتبار النص السينمائي «ترجمة» للنص الأدبي لم تعد فكرة مقبولة لدى المتخصصين، إذ

تجاوزت الدراسات النقدية مفهوم الاقتباس بوصفه دراسة لميكانيزمات الانتقال من منظومة سميولوجيا الأدب إلى منظومة سميولوجيا السينما، لأن انتقال نص من الأدب إلى السينما يتعدى في آلياته مفهوم النظام السيمولوجي حيث يتم في الزمان والمكان، عبر مؤسسات ونظم تلقي متباينة، فيرتبط بذات مبدعة جديدة لها فلسفة وقيم فكرية وجمالية.

بلاغة البردية

تدور قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** حول فلاح فقير يسافر إلى المدينة لكي يبيع محصوله. وفي الطريق يعترضه تحوت نخت أحد كبار الموظفين، ويغتصب حميره المحملة بالبضاعة. فيذهب الفلاح للشكاية إلى رئيس المغتصب رنزي بن مرو. يعجب رنزي بن مرو بفصاحة الفلاح ويذهب إلى فرعون مصر يعرض عليه الأمر. يجد الفرعون كثيراً من المتعة في سماع خطاب الفلاح، فيأمر ألا يبت في أمره وأن يلزم رنزي بن مرو الصمت حيال كل ما يقوله الفلاح حتى يستمر في خطابه البليغ، ويأمر الملك بتدوين هذا الخطاب على صحائف البردي حتى يتلى عليه فيما بعد. وفي الوقت نفسه، يأمر بإمداد الفلاح وعائلته بالزاد دون إعلامه بمصدر ذلك الإمداد. وبعد أن يصل عدد الشكاوى إلى تسع، يستجيب رنزي بن مرو لشكاوى الفلاح، فيعاقب السارق ويسترد الفلاح أملاكه ويكافأ وتقرأ نصوص الشكاوى المكتوبة أمام الفلاح وأمام الملك ذاته.

لقد بدأ اهتمامنا بالموضوع مع النص الحديث. فالبداية كانت بالمشاهدة، مشاهدة فيلم نشاركه الأفق الزمني نفسه، أحالنا إلى نص قديم. بُعث النص القديم مرتين، مرة عندما ناداه شادي عبد السلام، كما تقول سطور كتاب الموتى في فيلم **المومياء**:

انهض، فلن تفنى
لقد نوديت باسمك
لقد بعثت

ومرة ثانية، عندما أتاح الفيلم لمشاهده الحديث تلك العودة إلى الماضي، ومن ثم إعادة البعث من خلال التلقي. إن قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** هي قصة تدوين نص شفهي معرَّض للفناء. وآلام الفلاح طوال الشكاوى التسع مصدرها الرغبة في توليد الكلمة واستبقائها عبر الزمن عن طريق تدوينها. لقد احتفى المصري القديم بالكلمة قبل أن يكتب جورجياس، عالم البلاغة اليوناني(٢) دفاعه عن هيلينا بحوالي ألفي سنة. وليس أدل على ذلك من تلك الوثيقة المدهشة التي وجدت على بردية قديمة يتحدث كاتبها عن قيمة الكلمة التي لا تعادلها قيمة:

الكتاب المثقفون ...
لم يكن في مقدورهم أن يقيموا أهراماً من نحاس

ولا صفائح قبور من حديد
ولم يكن في مقدورهم أن يخلفوا ورثة من الأولاد
الذين ينبغي لهم أن يذكروا أسماءهم،
بل جعلوا لأنفسهم خلفاء من بعدهم من الكتب والتعاليم التي ألفوها.
فقد نصبوا إضامات البردي التي كتبوها لتكون كاهناً مرتلاً،
وألواح الكتابة لتكون ابناً باراً،
وكتب التعاليم لتكون أهراماً،
والقلم ابنهم،
ووجه الحجر (الذي يكتب عليه) زوجتهم. (حسن، ص١٨٢)

هذا الاحتفاء بالكلمة في الحضارة المصرية القديمة هو الذي نجده في قصتنا المدونة على البردية. فالكتابة هي جملة حوارية تنتظر إجابة من قارئ افتراضي حمله الزمن بعد ٤٠٠٠ عام كي يضيف جملة حوارية أخرى تُكوّن حلقة في سلسلة الخلود التي تمتد مع كل قراءة جديدة. ومن هنا، يمكننا القول إن قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** تحمل في طياتها، بل وتكاد تنتظر، إعادة الخلق التي قام بها الفيلم في ١٩٧٠. ومفهوم البعث الذي يعيد للحياة سينمائياً هذه القطعة الأدبية القديمة يخرجها من حالة السكون والثبات التي ينطوي عليها نص أول لا يتعدل ولا يتبدل، في حين يقوم النص الثاني بالتكيف معه في حالة من الحركة الدائبة تجعل من النص القديم متناً مفتوحاً على الزمن لا يتحقق سوى بقراءات تعيد بعثه وتحقق له الخلود.

سوف نبدأ في الصفحات التالية أولاً بدراسة القصة الفرعونية، محاولين الإجابة على التساؤل الآتي: كيف ساهم تداخل المستويين البلاغي والأخلاقي في تمرير خطاب سياسي مناهض للسلطة؟ أما الجزء الثاني من المقالة فهو مخصص لدراسة الفيلم، وفيه نجيب على التساؤل الآتي: كيف قام الفيلم بإعادة كتابة للنص الأصلي أنتجت بعداً تاريخيا للقراءة الحديثة كان من نتائجه تواري القضية السياسية في مقابل تنامي بعد فلسفي ذي صبغة وجودية؟

تساؤلان في البلاغة وفي القضية الأخلاقية تطرحهما علينا القصة القديمة : الأول يدور حول مفهوم البلاغة الذي يقدمه النص وحول قيمته الأدبية، والثاني قادتنا إليه تلك الصرخة ضد الظلم التي دوّت منذ أكثر من ٤٠٠٠ عام، وهي ليست شكوى باكية حملها فلاح مقهور، وإنما هي وثيقة اتهام قاسية موجهة إلى أولي الأمر لتفريطهم في حق المحكومين. كانت جرأة النص المصري القديم، في مخاطبة الحاكم ومحاسبته، إحدى علامات الاستفهام التي قادت فضولنا لاستكشافه، حيث تتعارض مع صورة الشعب الخانع لحكم فرعون، وهي الصورة الشائعة التي يحيكها المصريون عن أنفسهم. بالإضافة إلى ذلك، فقد حظي النص بشهرة واسعة في الأدب الفرعوني ذاته وتناقلته أقلام الكتبة في عصري الدولة الوسطى والحديثة، بوصفه «نموذجاً يحتذى ويقتبس منه» (حسن، ص ٦٥)، أي إنه لم يكن نصاً متسللاً، يتحسس طريقه بعيداً عن أعين الرقباء، بل هو – وعلى ما يحتويه من هجوم لاذع على السلطة وممثليها – قد عُدَّ، إذا جاز لنا القول، من كلاسيكيات الأدب عند المصريين القدماء.

قادتنا هذه المفارقة إلى العودة إلى الحقبة التاريخية التي شهدت ظهور قصة **شكاوى الفلاح الفصيح**، وهي حقبة تميزت بانهيار الدولة وإعادة تشكل صورة الحاكم الإله المنزه، فاكتسب الحاكم رويداً رويداً من الصفات الإنسانية ما جعله قابلاً للمحاكمة. من ناحية أخرى، ظهر الاستخدام السياسي للأدب من قبل السلطة والرعايا، السلطة التي بدأت تلجأ إلى الكتابات بهدف التأثير على الرعايا، والرعايا الرافضين لفساد السلطة. وفي ذلك نقرأ من التعاليم الشهيرة التي لقنت للملك مريكارع: «كن صانعاً للكلام لتكون قوي البأس، لأن قوة الإنسان هي اللسان والكلام أعظم خطراً من كل حرب» (حسن، ص٢٠١). وبالإضافة إلى ذلك، فقد ظهر العديد من القطع الأدبية التي ذاع صيتها، سواء كانت تعاليم أو تأملات أو قصصاً خيالية، تتحدث عن الاضطرابات والفوضى والمظالم التي يتعرض لها الشعب المصري.(٣)

إذا كان هذا هو الإطار السياسي الذي أحاط بقصة **شكاوى الفلاح الفصيح** فهو لا يكفي لتفسير جرأة النص الذي رأينا أنه احتوى على مجموعة من الميكانيزمات الدفاعية - إذا جاز لنا القول - سمحت بتمرير ما تضمنه من انتقاد حاد للسلطة. تتمثل هذه الميكانيزمات في وجود عدد من الاستراتيجيات المتقابلة على مستوى الخطاب، وعلى مستوى الجنس الأدبي، وعلى مستوى التمثيل، أدّت إلى خلق حالة من المراوغة الدلالية كانت بمثابة جواز مرور لخطاب المعارضة الذي يحتويه النص. تلك المراوغة هي التي سوف أتناولها بالتحليل في الجزء التالي من العرض.

تصنف **شكاوى الفلاح الفصيح** ضمن الأدب القصصي في مصر القديمة، إلا أنها تستحضر، في واقع الأمر، أجناساً أدبية عديدة. وتساؤلنا يدور حول الدور الذي يلعبه التناص مع تلك الأجناس في تمرير خطاب النقد. على مستوى أول، تشكّل المقاطع البلاغية الجانب الأكبر من النص القصصي، بل إن عنوانه يحتوي على كلمتين تنتميان إلى حقل البلاغة الدلالي: «شكاوى» و«الفصيح». تؤكد مقولة شهيرة أن فن البلاغة قد ولد بسبب نزاع على الملكية.(٤) وموضوع **شكاوى الفلاح الفصيح** هو في جوهره موضوع نزاع على ملكية يقف فيه فلاح ذو حق مغتصب موقف الشاكي مستخدماً أساليبه البلاغية لإقناع ولي الأمر بحجته، فينتهي الأمر بأن يعاد إليه ما أخذ منه. لا يتعدى الإطار السردي إذن كونه مقدمة ونهاية تشكلان عدداً بسيطاً من السطور مقابل قلب النص البلاغي. لقد أعجب الملك بفصاحة الفلاح منذ الشكوى الأولى. وتراءت للقارئ منذ البداية إرهاصات النهاية السعيدة، لكن قدرة الخطاب على الإمتاع هي التي أدت إلى تأجيل نهاية القصة، وصمت رنزي بن مرو - متلقي الخطاب - كان كالعقبة في عملية الاتصال، حيث تخرج الرسالة من فم المتحدّث لكنها لا تصل إلى المتحدَّث إليه، فيستمر الأول في الشكاية والتكرار، محاولاً اختراق صمم المتلقي. هذان العنصران (الإمتاع والصمت) المرتبطان بأثر الخطاب على المتلقي - أي بأحد الأضلاع الأساسية في منظومة الخطاب البلاغي - هما المسئولان عن حالة التمدد التي أصابت زمن السرد، فباعدت بين وقوع الضرر (الأصل في انبثاق القص) وإصلاحه (نهاية الأزمة الناجمة عن الضرر). ويمثل هذا التداخل بين السردي والبلاغي أول أشكال المراوغة. يقول R. B. Parkinson في دراسته المهمة عن القصة: إن خطاب الفلاح وشكاياه (الجانب البلاغي) ينطلق من فكرة أن الفلاح غير

مسموع، وأن صاحب السلطة الصامت فاسد شرير، بينما يقول السرد إن خطاب الفلاح مسموع ومدوّن وهو يرسم صورة مشرقة لصاحب السلطة (Parkinson، ص ١٦٧).

أما المستوى الثاني في المراوغة فيتمثل في ذلك الانتماء المزدوج للشعبي والرسمي. لقد اتفقت أكثرية من علماء المصريات على أن القصص المصرية هي تدوين لحكايات شعبية شفهية.(٥) يقول الملك لرنزي بن مرو عندما علم بأمر الفلاح الفصيح: «بقدر ما تحب أن تراني في صحة دعه يمكث هنا دون أن تجيب عن أي شيء قد يقوله. ولأجل أن تجعله يستمر في الكلام الزم الصمت. ثم مُرْ بأن يؤتى لنا بذلك مكتوباً» (حسن، ص ٧٠).

إن موضوع الملك الذي يريد أن يتسلى بسماع القصص موضوعٌ كثير التردد في الأدب الشعبي(٦) حيث يبحث الكاتب عن نوع من الحماية لتخفيف مسؤوليته عن الخطاب. لكن ما يلفت النظر في **شكاوى الفلاح الفصيح** أن بلاغة اللغة واستعراض فنون المجاز والمهارات الأسلوبية تتعارض مع عفوية الأدب الشعبي وتجعله أكثر اقتراباً من دائرة الأدب الرسمي. وقصتنا تقول بالفعل إن فصاحة الفلاح هي التي أخرجت خطابه من دائرة الشفهية الشعبية وأدخلته إلى الحضرة الملكية.

ثالثاً، تمثل الشكاوى التسع مزيجاً من جنسين أدبيين معروفين في الأدب المصري القديم: التعاليم والتأملات.(٧) أما التعاليم فقد عُدَّتْ من أكثر الكتابات سمواً، وفيها يتوجه أب إلى ابنه بخطاب أخلاقي ينقل فيه قيم الأجداد ومبادئهم وثمرة تجربته في الحياة.(٨) وبديهي أن هذا النوع من الخطاب يعتمد في الأساس على صيغ الأمر والنهي، وكذلك على الصيغ التقريرية، كما هو الحال في الحكم والأمثال، وهي الصيغ نفسها التي يستخدمها الفلاح بكثرة مع رنزي بن مرو. نقرأ في المقطع الآتي مثالاً لخطاب الحكمة التقريري:

إن الإنصاف قصير لكن الضرر يمكث طويلاً (ص ٧١)
إن إقامة العدل هو نفس الأنف (ص ٧٢)
إن كل محاكمة حقة تدحض الباطل، وتعلو بالصدق (ص ٧٦)

و مثال خطاب الإرشاد باستخدام صيغ الأمر والنهي:

لا تحيدن. بل أدر السكان، واقبض على الدفّة (ص ٧٣)
اكبح جماح اختيارك (ص ٧٥)
لا تكن خاملاً بل اهتم بالتهمة،
يا سيدي، كن صبوراً. (ص ٧٦)

يلعب هذا الخطاب دوراً مزدوجاً، فهو من ناحية يلحق النص بإطار أدبي تقليدي محبب للقارئ المصري القديم، ومن ناحية أخرى يخرق حدود الإطار لأنه يقلب موازين القوى المرتبطة بالمتحدّث والمتحدَّث إليه. فصاحب البيان في النص التعليمي له وضعية

متفوقة بالنسبة إلى متلقي الخطاب، وهو الوضع الذي نجده معكوساً في قصتنا، حيث الفلاح فرد فقير من أفراد الشعب يسدي النصائح ويردد التعاليم لصاحب البيت العظيم، صاحب السطوة والسلطة.

رابعاً، يمتد مفهوم المراوغة إلى تلك المراوحة بين المدح والهجاء التي تميز الشكاوى؛ فتبدأ معظم الشكاوى بمدح المخاطب. نقرأ في بداية الشكوى الأولى:

يا مدير البيت العظيم، يا سيدي
يا حاكماً على ما قد فنى وما لم يفن (ص ٦٩)

وفي بداية الشكوى الثانية:

يا أعظم العظماء
يا أغنى الأغنياء
... أنت يا ساكن السماء
و مثقال ميزان الأرض (ص ٧٠)

وفي بداية الشكوى الثالثة:

إنك رع، رب السماء في صحبة حاشيتك (ص ٧٢)

و في بداية الشكوى السابعة:

الأرض تسبح على أمرك
إنك معادل لتحوت
تقضي دون أن تنحاز إلى جانب. (ص ٧٦)

يثير خطاب المدح عدة قضايا مرتبطة بمفهوم المراوغة، فمن ناحية أولى تشير هذه المبالغات إلى وجود دلالات سياسية للمدح تنبئ بإشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم، فحاجة المحكوم إلى تملق ولي الأمر دليل ضد صدق خطاب المدح. ومن ناحية ثانية، فإن الصورة المثالية التي ترسمها كلمات الفلاح للحاكم تتناقض مع الصورة السيئة التي تفضحها الشكاوى نفسها. ومن ناحية ثالثة، فإن خطاب المدح – باستخدامه لمجموعة من الصيغ البلاغية التي تتحدث بها النخبة عن ذاتها – يولّد نوعاً من المحاكاة الساخرة للكتابات الرسمية حيث يؤكد L. Coulon في بحثه القيّم عن «البلاغة ومتخيلاتها» (ص ١٠٧) أن هناك مقطعاً في الشكوى الأولى يُعَدّ محاكاة، يمكن تتبعها كلمةً كلمةً، للصيغ المستخدمة في نصوص السير الذاتية التي كان يكتبها الكبراء عن حياتهم:

إنك أب لليتيم
وزوج للأرملة
وأخ لتلك التي نبذت
ومئزر لذلك الذي لا أم له. (ص ٧٠)

وفي تلك الأحوال جميعها يعتمد خطاب المدح على الازدواجية بين القول ودلالته. لكن الأمر المدهش هو أن أحد المثالب الكبرى التي يدينها خطاب الفلاح يتمثل في تلك الازدواجية بين الكلمة والواقع الذي تعبّر عنه، بين الكلمة الصائبة ومعناها المحرَّف:

إن قاعدة الكلام تنحاز إلى جانب
إن من يقلب الكلام من موضع الصواب يحرفه عن معناه (ص ٧١)

عندما يقلَب الكلام ويحرَّف عن معناه تصير الكلمة عكس مرجعها ويصير:

الحكم متلاف
والمصلح موجد للحزن
ومهدئ الخلافات خالق للألم. (ص ٧٦)

تطرح المقابلات في هذا النص - بالنسبة لـCoulon - تساؤلاً عن العلاقة الإشكالية بين الكلمة ومرجعها، وهي إشكالية خطيرة بالنظر إلى مفهوم الكلمة في مصر القديمة في ظل نظرية «المطابقة المطلقة بين العلامة اللغوية والشيء الذي تعبر عنه» (ص ١٠٨). الكلمة عند المصريين القدماء ليست مجرد علامة كتابية أو أشكال مرسومة، إنها خالقة للوجود، هي «جزء من كيمياء الوجود» (Lalouette، ص ١١).[٩] ومن هنا، فإن العدالة التي يطالب بها الفلاح ولي الأمر ليست مجرد قول، إنما هي قول-فعل، قول له قوة الفعل لأن النطق بالحكم هو تغيير للواقع. ويخلص Coulon إلى أن قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** تسعى إلى إظهار التعارض بين الكلمات ومدلولها، بين الواقع وخطاب واجب التطبيق لكنه يظل حبيس الحروف التي يكتب بها، وبالتالي فإن صيغ المدح المستخدمة تعد نوعاً من المحاكاة الساخرة (parodie) للكتابات الرسمية (Coulon، ص ١٠٨).

وإذا كنا نتفق مع الباحث في تحليله المتميز لتفسخ العلاقة بين الكلمة ومدلولها، إلا أننا نختلف معه في تأويله، حيث نعتقد أن قصدية الخطاب قصدية برجماتية في الأساس تهدف إلى تغيير الواقع (إقامة العدل ومعاقبة السارق)، وبالتالي فإن المدح، سواء كان سخرية أو تملّقاً، مثله مثل الهجاء، هو مجرد وسيلة لتحقيق غاية الخطاب وهي تغيير الواقع. وبذلك يتبدى شكل إضافي من أشكال المراوغة وهو التنقل بين نظريتين أخلاقيتين للخطاب، الأولى تعتمد الاستخدام السياسي للغة وشق أخدود بين الكلمة ومعناها، والثانية تحث على رأب الصدع بين الخطاب والواقع وتحقيق انصهار الكلمة والوجود.

إذا كان المدح الذي هو خطابٌ في التملق السياسي أمراً مفهوماً في إطار تاريخ المصري القديم، فإن الهجاء يثير عدداً أكبر من التساؤلات، ليس فقط لأنه موجَّه إلى حاكم هو المشكو إليه والمشكو منه في آنٍ، بل أيضاً لأن مفهوم الكلمة الهاجية في هذا النص يتجاوز المفهوم السحري السائد في الثقافات القديمة، والذي كان يجعل للخطاب قدرة على إلحاق الأذى بالمهجو. فهدف الفلاح ليس إلحاق الأذى برنزي بن مرو بقدر ما هو استعادة حقوقه المغتصبة، ووسيلته في ذلك هي مخاطبة الحاكم-القاضي-الجلاد-السارق. هذه التعددية في هوية رنزي بن مرو هي التي تولّد التعددية في أشكال الخطاب البلاغي، حيث تتجاور أساليب المبالغة التقليدية في الإطراء على الحاكم مع أساليب النقد والتوبيخ:

الإنسان يضع ثقته فيك لكنك أصبحت معتدياً (ص ٧٥)
إنك تملك حقلك في الريف
ومكافأتك في ضِياع الملك
وخبزك في المخبز
والحكام يعطونك
مع ذلك تغتصب. (ص ٧٨)

يلجأ الكاتب بكثرة إلى استخدام المقابلات تأكيداً على القطيعة بين الوضع الكائن والوضع الذي يجب أن يكون، وهو الأسلوب نفسه الشائع في الكتابات التأملية التي اشتهرت في فترة ظهور نص **شكاوى الفلاح الفصيح**. كانت هذه النصوص تصف حال المجتمع وانهياره وانتشار الفساد فيه إثر سقوط الدولة القديمة. ودائماً ما كان الخطاب يعتمد على المقابلة بين حالين أحدهما سيىء وواقع، والثاني مثالي لكنه افتراضي. ومن أشهر هذه النصوص نص **بكائيات إيبور**:

انظر إن الرجل يذبح بجوار أخيه فيتركه وحيداً وينجي نفسه
انظر إن من يحصد المحصول لا يعرف عنه شيئاً (ص ٣١٢)
ومن لا يحرث لنفسه يملأ مخزنه
والممتلىء بالفضائل يسير وهو محزون. (ص ٣١٤)

وفي نص **الفلاح الفصيح** نقرأ:

إن كيال أكوام الغلال يعمل لمصلحة نفسه
وذلك الذي يجب عليه أن يحكم بمقتضى القانون يأمر بالسرقة
... فهل تجد لنفسك هنا أي شيء؟ (ص ٧١)

إذا كانت قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** تستلهم نص **إيبور** الشهير وكتابات أخرى تنتمي إلى الجنس الأدبي نفسه، إلا أن هناك عنصراً مختلفاً يلعب دوراً كبيراً في الانحراف عن موضوع شكوى الزمن والبكاء على تقلب الأحوال، وهي المعاني التي تقتصر عليها تلك الكتابات وتجعلها أكثر مسالمة من شكاوى الفلاح. هذا العنصر هو حضور المخاطَب داخل النص. فالمخاطب في نصوص التأملات عنصر غائب من الموقف الاتصالي، هو متلق افتراضي يشارك صاحب الخطاب آلام الدهر ومعاناته. أما في شكاوى الفلاح، فالمخاطَب أحد شخصيات القصة، وهو متهم يستمع إلى تفاصيل اتهامه، حيث يكثر الفلاح من استخدام أفعال الأمر: «تأمل»، «انظر»، إلخ. التي تجعل من المهجو عنصراً حاضراً في موقف الهجاء، فتزداد حدة التوتر داخل النص ويخرج الفلاح من الدائرة العمومية لشكوى الزمن إلى دائرة اتهام فرد بعينه هو المسئول عن فساد الحال:

تأمل، إنك صقر لعامة القوم يعيش على أحقر الطيور (ص ٧٣)
انظر، إنك حاكم يسرق
انظر إنك ... إنسان منغمس في إرضاء ملاذه (ص ٧٤)
تأمل أيها الأحمق فإنك قد ضربت
وتأمل أيها المغفل، فإنك قد استجوبت (ص ٧٥)
هل أنت لص؟ هل يحضر إليك بجنود لتصاحبك عند تقسيم الحقول؟ (ص ٧٨)

هذه أمثلة قليلة مما يعجّ به النص من نقد وتجريح للحاكم يجعل من قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** هجائية سياسية كبرى. فتعدد الأساليب البلاغية يكاد يمنحنا رسالة في أسلوبية الهجاء، حيث نجد المجاز التحقيري («صقر يعيش على أحقر الطيور»)، وألفاظ السباب («أحمق»، «مغفل») وصيغ الاتهام («إنك حاكم يسرق») وصيغ المبالغة («مثلك كرسول من عند الإله التمساح، بل إنك تفوق ربة الوباء») والسخرية («على أنك قد امتلأت بخبزك وسكرت بجعتك» [ص ٧٢])، وغيرها من فنون المجاز التي يشير الفلاح نفسه إليها عندما يقول لرنزي:

إنك لا تعطيني مكافأة
على تلك الخطب التي تخرج من فم رع نفسه. (ص ٧٨)

هذه الفصاحة التي يقارنها الفلاح بفصاحة الإله رع نفسه شكّلت دون شك مدخلاً أساسياً لتمرير ما بالنص من نقد للسلطة وكانت إحدى أدوات مراوغة المعنى. وهكذا يمكننا القول إن نص **شكاوى الفلاح الفصيح** قد برع في إعادة استخدام وتحوير استراتيجيات خطابية مرتبطة بأجناس أدبية لها رصيد متميز عند القارئ المصري القديم واستغلها لصالح مقصد الخطيب. ومن اللافت للنظر أن حيلة الفلاح البلاغية قد نجحت، بعد مرور آلاف السنين، في خداع قارئ حكايته. وأكبر دليل على ذلك التعليق الذي كتبه ماسبيرو

Maspero عالم المصريات الشهير على **شكاوى الفلاح الفصيح**. فهو لم يرَ فيها سوى مزيج من البكائيات والمبالغات الإطرائية مصوغة في شكل تمارين بلاغية قد عفا عليها الزمن (Maspero، ص ١٨٤).

آخر أشكال المراوغة التي سوف نتناولها هي المراوغة في صورة السلطة. تتعدد صور السلطة في **شكاوى الفلاح الفصيح** بتعدد ممثليها بين رأس السلطة الفرعون الإله وموظفيها وتابعيها الأقرب لأفراد الشعب. يقول الفلاح:

فالملك في داخل قصره
والدفة في يدك
ومع ذلك فإن المشاغبات منتشرة بجوارك. (ص ٧٢)

في قاع الهرم يقبع صغار الموظفين من أمثال تحوت نخت ورؤساؤهم من أمثال رنزي بن مرو، وهم أسوأ أشكال السلطة كما يصفهم الفلاح في خطبه، لذلك فهو ينزلق بسهولة بدايةً من الشكوى الثانية من توجيه سهامه لتحوت نخت إلى اتهام رنزي بن مرو الذي أصبح مصب لعنات الخطيب على مدار الشكاوى الثمانية. ولهذه الشخصية وضع ملتبس، فهو من حمل للملك أخبار الفلاح الفصيح بعد الشكوى الأولى التي اقتصرت على المدح والإطراء، وهو من تحمل على مضض النقد والهجاء في بقية الشكاوى (تدخل رنزي بن مرو مرتين – هما الإشارتان الوحيدتان لوجود متلقٍ للخطاب داخل الموقف القولي – في مخالفة صريحة لأمر الملك، محاولاً إيقاف الفلاح مرة بالتهديد القولي ومرة أخرى بالإيذاء الجسدي: «أمر ابن مرو أن يتعهداه بسياط وقد أسخناه ضرباً بها في كل أجزاء جسمه» [ص ٧٤]).

أما الملك الفرعون الذي يشير إليه النص باسم نبكاورع، وهو اسم لملك حكم مصر بالفعل في تلك الفترة، فهو من أمر في القصة بإرجاء البت في أمر الفلاح حتى يؤتي ما في جعبته من فصيح القول، أي إن الأمر الملكي هو ما أتاح للنص الأدبي أن يكون. وصورة الملك في القصة أكثر صور السلطة إشراقاً، فهو من كان وراء توليد القول الإبداعي، وهو محقق العدل، وقد احتوى صخب الشكايا، وأمام الفلاح جاء رد فعله على عكس ما قام به رنزي بن مرو، «فقد سُرّ منها جلالته أكثر من أي شيء في الأرض قاطبة» (ص ٧٩).

ولنا أن نتساءل عن سبب هذا السرور: هل هو تأثير بلاغة النص على المتلقي؟ – وفي هذه الحالة يكون الملك قد تغاضى عن محتوى الخطاب الناقد وتعامل معه وكأنه لم يكن – أم سببه هو الاستمتاع بمشاهد تلك المسرحية التي تصور آلام الفلاح من ناحية وتسخر من رنزي بن مرو من ناحية أخرى، فيصبح الاثنان بالقدر نفسه شخصين هزليين في مسرحية حدد الملك نهايتها منذ لحظات الحكي الأولى؟ أم يكون السرور وسيلة السلطة في إثبات أن سهام البلاغة لا تصيبها وإثبات قدرتها على إفقاد البلاغة وظيفتها؟ إن فصاحة الفلاح تبدو للوهلة الأولى سبباً في النهاية «السعيدة»، وتكرّس القصة في هذه الحالة مفهوم الكلمة القادرة على تغيير الوجود ومفهوم البلاغة بوصفها أداة ذات وظيفة اجتماعية. لكن هذا المفهوم يتحقق فقط مع الشكوى الأولى (التي يقتصر فيها الفلاح على مدح السلطة).

وبداية من الشكوى الثانية تفقد البلاغة وظيفتها لأن الخطاب – من المنظور الملكي – يتحول إلى مجرد عرض أو استعراض لفنون القول في ساحة ملك لا يجد ما يملأ فراغ وقته.

تبقى هذه التساؤلات مفتوحة، وتبقى صورة السلطة بممثليها العديدين مراوغة. وبالرغم من أن القصة تبدو وكأنها تسعى إلى إظهار السلطة بشكل إيجابي، حيث تتم معاقبة السارق ويرد الحق لصاحبه بل ويكافأ بالرغم من كل ما قال، فإن قارئ النص يظل مرتبكاً بهذه النهاية «السعيدة»، لأنها وإن كانت قد أسعدت الفلاح إلا أن خطابه على مدار الشكايا التسع، والذي استحوذ على أغلب مساحة النص، قد أغرق القارئ بسيل من النقد الكاشف عن نقائص النظام الاجتماعي والسياسي ومفاسده بحيث تبدو قضية الفلاح وكأنها قد وجدت طريقها للحل بالصدفة.

بلاغة الفيلم

شكّل مفهوم المراوغة المفتاح الذي ساعد في فك شفرة القصة القديمة، ولنا الآن أن نتساءل إذا كان هذا المفتاح صالحاً لفك شفرة فيلم شادي عبد السلام. أمامنا عملان يعتمدان على الحكاية نفسها، أو ما أسماه أرسطو muthos، مما قد يشكّل إغراء لدراسة الفيلم باستخدام مداخل القصة نفسها. لكن هذا الإغراء سرعان ما يتلاشى إذ نكتشف أنه يفضي بنا إلى طريق مسدود: فالإشكالية الأساسية في النص الأدبي تبدو غير مطروحة في الفيلم، حيث تغيب تلك الاستراتيجيات المتقابلة التي ميزت الخطاب الأدبي وولّدت المراوغة الدلالية، وكانت مصدر إثراء النص القديم. يفاجئنا الفيلم بأحادية في تناول هذه الجوانب كافة، وبالتالي تؤدي المقارنة، من هذا المنظور، إلى الحكم على الفيلم بالنفي: فلا ازدواجية بين السردي والبلاغي، ولا بين الشعبي والرسمي، وخطاب الفلاح هو أقرب للصوت الواحد، والهجائية السياسية والاجتماعية تتحول إلى صلاة خافتة، وصورة السلطة تبدو أميل إلى الإيجابية، مما قد يوحي بأن الفيلم قد قام بعملية تمييع لتفرّد القصة المصرية القديمة. لذا، بدا لنا وجوب البحث عن مداخل خاصة بالفيلم تنبع من منطقه، وتتيح في الوقت ذاته الإجابة على تساؤلنا: كيف تمت عملية التوالد؟ وكيف استطاع الفيلم نسج تفرده من تفاصيل خصائصه الوراثية؟

بالنسبة إلى المتلقي الحديث، تُعَدُّ تاريخية القصة جزءاً لا يتجزء من إدراكه لها نتيجة للبعد الزمني الذي يفصل زمن التلقي عن زمن الأحداث المصورة أولاً، وثانياً لأن الفيلم يوظف الأدب بشكل يساعد على تدعيم تلك التاريخية؛ وحول هاتين النقطتين ستدور الملاحظات الآتية.

لا تنفصل قضية شادي عبد السلام في فيلم **شكاوى الفلاح الفصيح** عن قضيته في فيلم **المومياء**: «ظلت توابيت الفراعنة راقدة في جوف الجبل ينهشها لصوص الآثار . . . [حتى جاء] خلاصها على يد واحد من أبناء لصوص الآثار أنفسهم. يقول شادي عبد السلام: 'في وقت ما لا بد أن يعود الشيء إلى من يستطيع صيانته . . . وهذا هو البعث'» (السلاموني، «**المومياء**»، ص ٧٤). التوابيت في **المومياء**، مثلها مثل البردية القديمة في **شكاوى الفلاح الفصيح**، أدوات لعقد صلة بين حاضر وماضٍ عبر مفهوم البعث.

لكن لماذا مصر الفرعونية بالذات؟ قدم نقّاد شادي عبد السلام رؤى عديدة للإجابة عن هذا التساؤل، صبت في مجملها داخل إطار قضية الهوية القومية. وقدم شادي عبد السلام نفسه بعض الإجابات عندما ربط تلك العودة سواء في **المومياء** أو **شكاوى الفلاح الفصيح** بهزيمة ١٩٦٧، وباحتياجه للتمسك بجذور ما (السلاموني، «حوار»، ص ٢٥١). وفي أحيان أخرى، قُرئت العودة إلى التاريخ الفرعوني بوصفها موقفاً من العروبة، ورأى البعض أن مصر، التي فقدت اسمها في سنوات الوحدة مع سوريا، لم تكن بعيدة عن ذهن شادي عبد السلام الذي أخرج فيلميه الروائيين الأول والثاني مابين ١٩٦٧ و١٩٧٠ (أبو العلا، ص ١٣): «مصر هي البلد الوحيد في العالم الذي لم تتغير حدوده منذ ستة آلاف سنة .. كما لم يتغير اسمها أبداً .. وعندما تغير اسمها في ظروف قريبة كان هذا شيئاً مدهشاً جداً .. فنحن قد نحارب الجميع أو نحب الجميع ولكن دون حاجة أن نغير أسماءنا مجاملة للآخرين» (السلاموني، «حوار»، ص ٢٥١). أما إليوت كولا فهو يرى النزعة الفرعونية في سينما عبد السلام بمثابة تعبير عن «أنا» قومية حديثة ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين:

> كانت شخصيات مصر القديمة سلبية في التقليد الأدبي الأقدم زمناً [القرن التاسع عشر]، الذي ساوى الفرعون بالحكم الاستبدادي والغزو وتدنيس المقدسات. . . . وبينما انتهى القرن التاسع عشر بازدواجية حقيقية عن مكانة الآثار القديمة في الثقافة المصرية، إلا أنه بحلول العقد الثالث من القرن العشرين، وبخاصة بعد اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون، تقبّل المثقفون العلمانيون رموزاً من مصر القديمة وكانت فترة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين هي نقطة الذروة للحركات السياسية والأدبية التي استخلصت الإلهام من الماضي العتيق، في مسرح توفيق الحكيم، وشعر أحمد شوقي، وآخرين، وفي روايات الحكيم ونجيب محفوظ وآخرين وفي تماثيل مختار، وأخيراً في مقالات ومذكرات لطفي السيد، ومحمد حسين هيكل. . . . وفي خلال هذه الفترة انبثقت ثقافة . . . تجد فيها دولة مصر العصرية أصولها في رموز مصر القديمة. (كولا، ص٧)

أمام هذا الفيض من التفسيرات، نضيف أن اختيار شادي عبد السلام للحقبة الفرعونية قد يشير إلى بحثه عن أرض بكر لم يطأها الخطاب الفني في الحقبة الناصرية، الذي اختار التاريخ العربي الإسلامي في أحيان كثيرة لتحميله بالقيم الإيديولوجية المتعلقة بالقومية العربية. وهو ما نجده متمثلاً في فيلم **الناصر صلاح الدين** الذي أُنتج عام ١٩٦٣.

في استدعائه للتاريخ لا يلجأ فيلم **شكاوى الفلاح الفصيح** إلى الشكل التقليدي الذي يحكم العلاقة بين التاريخ والسينما بوصفها ممارسة للذاكرة، سواء كانت تهتم بسيرة العظماء، أو تلتفت إلى حياة العاديين من البشر (Rancière، ص ٤٦): لا يبدو شادي عبد

السلام معنياً بالسينما من حيث هي أداة لرسم الأحداث الكبرى وتصوير أبطالها، ولا بتفاصيل الحياة اليومية التي تقدم روح عصر وشخوصه الصغيرة، وهي الأشكال المعتادة في السينما التاريخية التقليدية التي تتعامل مع قضية علاقة الحاضر والماضي بوصفها علاقة بديهية تعتمد على مفهوم الذاكرة الجماعية. بالنسبة إلى الحقبة التاريخية التي يتناولها شادي عبد السلام، قد تبدو «الذاكرة الجماعية» مفتاحاً إشكالياً، حيث يفترض المفهوم امتلاكاً جماعياً للذكرى، واستمرارية في خيط الذاكرة (Ricœur، ص ١٨)، شرطان يصعب توافرهما في علاقة المصري بماضيه الفرعوني. فقد توالت الحضارات منذ عام ٣٤٠ قبل الميلاد – وهو تاريخ سقوط آخر فرعون مصري – وتحولت الكتابة الفرعونية شيئاً فشيئاً إلى طلاسم، والبرديات إلى تعاويذ سحرية دفنت مع آخر علماء مصر القديمة، وتحولت المعتقدات الدينية إلى ممارسات وثنية حاربتها الديانات السماوية التي تعاقبت على مصر (Ghallab، ص١٢).

نجحت كل هذه العوامل في محو جزء من الذاكرة المصرية، وعندما قرر شادي عبد السلام أن يخطو خطوة طولها ٤٠٠٠ عام كي يقف على أطراف عتبة تاريخية مجهّلة ويقرأ نصاً أدبياً كتب عام ٢٢٠٠ قبل الميلاد، فهو لم يكن يسعى إلى إنعاش ذاكرة أسلمت الروح منذ أمد، إنما إلى بث وعي بماض استقر في زمن ما قبل الوعي: «الشخص المعاصر هو امتداد لا يمكن فصله عن جده وجد جده. . . . ولو أننا عدنا إلى الوراء مجرد يوم واحد، إلى أمس فقط لوجدناه قد أصبح تاريخاً» (السلاموني، «حوار»، ص ٢٤٨). يبدو من هذه الكلمات أن شادي عبد السلام تؤرقه تلك الأنا الممتدة بين لحظات الزمن والتي تحول حضورها الحي إلى ماض يتأرجح بين الذاكرة وفقدناها.

للتعبير عن هذه العلاقة الإشكالية بالتاريخ، استخدم شادي عبد السلام لغة سينمائية خاصة: «الجهود الجبارة التي تبذل في موضوعات مهما كانت واقعية ولكنها قائمة على أشخاص هي نوع من السينما أحترمه لكنه لا يستهويني. . . .لجأت إلى نوع من التغريب لأبعدك عن الملامح الواقعية وأترك بعداً أو مسافة أمام عقلك لتفكر معي» (السلاموني، «حوار»، ص ص ٢٤٩–٢٥٠). ويقول أيضاً:«لا أقدم ناساً حقيقيين يقولون كلاماً حقيقياً ويحيون حياتهم اليومية المنطقية» (السلاموني، «**المومياء**»، ص ٧٥).

في **شكاوى الفلاح الفصيح** يلعب المونتاج دوراً كبيراً في خلق تلك الغرائبية من خلال الإيقاع البطيء للصورة: «تعلمت من المسرح القوة الدرامية للصمت. . . . ستجد أن طول المشهد عندي يطابق طول المشهد في العرض المسرحي» (رمزي، ص ٢٤٤). وتتسم حركة الممثل في الفيلم بالتمهّل الرصين وجمود تعبيرات الوجه، حيث يعمد إلى «تبريد الشخصيات» (السلاموني، «**المومياء**»، ص ٨٠) وتخليصها من عواطفها ، فتبدو الشخصيات وكأنها انفصلت عن جداريات المعابد، بخاصة مع استخدام زوايا التصوير الجانبية التي تبدي «تأثر شادي بالثقافة البصرية المصرية القديمة» (سعيد، ص ١٠٧). ويظهر ذلك بوضوح في شخصية الوالي رنزي بن مرو. بالإضافة إلى ذلك، فإن تتابع اللقطات في الفيام يبتعد بنا أحياناً عن التسلسل المنطقي، مثل تلك اللقطة التي نرى فيها الفلاح يتوجه بالشكوى إلى الوالي، ثم يختفي الوالي وكل من معه بشكل يكاد يكون سحرياً في اللقطة التالية مباشرة. وأحياناً يلعب التصوير هذا الدور، كما هو الحال في اللقطة التي نرى فيها الفلاح منبطحاً على الأرض، وتتحرك الكاميرا في لقطة مرتحلة traveling shot لليسار عدة أمتار نجد في نهايته الفلاح نفسه في زاوية جانبية راكعاً، وكأن الكاميرا لم تتحرك من عليه.

كذلك تتسم الصورة بالتسطيح في أغلب الأحوال، وبخاصة في اللقطات الكبيرة والعامة التي تصور الفلاح في الصحراء الشاسعة، والتسطيح «يكاد ينفي البعد الثالث أو المنظور . . . وهذا أقرب إلى السينما كفن لأنه يجردها من النظرة الواقعية للعالم ذي الثلاثة أبعاد» (سعيد، ص ١٠٧). وأخيراً، فإن اختيار اللغة العربية الفصحى قد ساهم مع كل العناصر السابقة في خلق تجربة مشاهدة تبتعد بالمتفرج عن الواقع وتعمل على تغريبه.

ثانياً، تقوم تاريخية الفيلم على توظيفه للأدب القديم واعتماده على مفهوم شبه ديني للكلمة بوصفها أداة لتوصيل الرسالة وتغيير الوجود. يقتبس الفيلم نصاً أدبياً هو قصة خلق أدبي وقصة تدوين له، ويستدعي المفهوم القديم للكتابة الفاعلة في الوجود، وذلك عن طريق اللجوء الى أساليب عدة. أولاً، لجأ الفيلم الى تصوير فعل الكتابة في مشاهد متعددة. بالإضافة إلى ذلك، فإن خصوصية الصورة السينمائية تتيح تزامنية البصري والسمعي – في مقابل تعاقبية لغة الأدب التي ينتقل فيها القارئ تباعاً من مقطع سردي إلى مقطع حواري – فنجد المقاطع التي تمثّل الفلاح وهو يلقي شكاياه لا تخلو من الجانب السردي حيث يكتفي الشريط السينمائي أحياناً بصوت الفلاح، بينما الكاميرا تتابع الكُتاب في انكبابهم على أوراق البردي. وتتدرج إعادة توزيع مساحات السرد والخطابة في إطار الرؤية الكلّية للعمل: ففي ضوء القصدية السياسية والاجتماعية لقصة البردية، جاءت غلبة الخطاب حيث المرافعة هي السبيل إلى استعادة الحق، بينما يصبح الحكي في الفيلم هو الوسيلة لاستعادة التاريخ.

ثانياً، فإن مقارنة خطاب الفلاح في الفيلم والقصة تشير إلى حدوث عملية تقليص لتعددية الخطاب في الفيلم مقارنةً بالنص الأول. رأينا كيف جاءت البردية باستراتيجيات كتابية تنتمي إلى أجناس عدة: التعاليم، التأملات، إلخ.، مع تعددية في الأصوات: الوعظ، التحسر، السخرية، الهجاء، المدح. ينتخب الفيلم من تلك التعددية صوت التعاليم والصوت الناقد، بينما تختفي الأصوات الأخرى. ويدعم هذا الاختيار مفهوم مثالي عن الكتابة يتبناه الفيلم بوصفها أداة لتغيير الوجود، وهو الطرح الذي يختلف عن طرح القصة الذي يعتمد على استراتيجيات خطابية مراوغة تنأى عن المثالية.

بالتسبة للصوت التعليمي، استخدم شادي عبد السلام صيغ الأمر والنهي نفسها المستخدمة في الخطاب التعليمي القصصي، وإن غيَّر أحياناً في النص الأصلي. لم تأت القصة بأية إيضاحات عن الطريقة التي ألقى بها الفلاح خطبه، ويشكّل هذا الغياب إحدى إمكانات الكتابة الأدبية. أما النص السينمائي فلا يمكنه التعامل مع تلك المادة اللغوية دون المرور عبر الصورة والصوت، أي عبر أداء الممثل الجسدي والصوتي، وهو العنصر المسمى في بلاغة أرسطو actio، أو الفعل. ما يفعله شادي عبد السلام هو استغلال المسكوت عنه في النص الأدبي وتحميل النص السينمائي بدلالات الأداء التمثيلي تعبر عن رؤيته الخاصة.

يصوِّر الفيلم الفلاح في حديثه مع الوالي متخذاً وضع الركوع في لقطات كبيرة وعامة، محاطاً بصحراء شاسعة كتلك التي أحاطت بأصحاب الرسالات، ويعزِّز هذا البعد القدسي الأداء الصوتي ذو النبرات الخاشعة التي تجعل خطاب الفلاح أقرب للصلاة

والابتهال. وفي أحيان أخرى، تصوّر الكاميرا سماءً متسعة، أو مياهاً جارية، بينما يتردد صوت الفلاح مصاحباً في انفصال تام بين الصوت ومصدره، مما يخلّص الخطاب من ذاتية المخاطب ويحوّل الطرح من الذاتي إلى الموضوعي، من قصة الفلاح الخاصة إلى قضية العدالة العابرة للمكان والزمان.

نلاحظ ذلك أيضاً في مشهد النهاية عندما نرى الوالي جالساً على كرسيه يتوسط الكادر في تكوين تماثلي مهيب وصحائف البردي بين يديه يقرؤها في صوت تتردد أصداؤه في المكان، فيعيد على مسامعنا كلمات الفلاح التي أصبحت جزءاً من التاريخ بعد أن دوّنت. اختار شادي عبد السلام لقطة بعيدة لا تمكّن المشاهد من رؤية حركة شفاه الممثل الذي يقوم بدور الوالي، مما يولّد انطباعاً بانفصال الصوت عن مصدره وكأنه، في أصدائه المضخمة، آتٍ من مكان آخر، بعيد وعلوي.

الشكل الثاني من أشكال الخطاب الذي استمده شادي عبد السلام من القصة هو النقد. ينصبّ النقد على شخصية الوالي، لكنه نقد أقل حدة منه في القصة، حيث يبتعد الخطيب عن استخدام ألفاظ التوبيخ والتشبيهات التحقيرية وأساليب السخرية المتعددة التي لجأ إليها القاص الفرعوني. يحتفظ فلاح الفيلم في نقده بسموٍ ونبل خطاب التعاليم، سواء من حيث اختيار الألفاظ أو استخدام نبرة درامية رصينة لإلقاء النص.

ويختار شادي عبد السلام مقاطع معينة من خطاب النقد في القصة القديمة، هي تلك التي تقدم مفهوماً للحاكم بوصفه موظفاً: «لقد عينت لكي تسمع الشكاوى»، «لقد نصبت لتكون سداً للفقراء»، وبوصفه إنساناً: «اعتدت سلوك البشر لذلك فأنت عرضة للخطأ»، أي بوصفه فرداً تتحدد سلطته بحدود وظيفته، وإنساناً قابلاً للمحاسبة. جاء انتخاب هذه المقاطع من القصة دون غيرها لأنها تقدم مفهوماً للحاكم يمسّ المتلقي الحديث في منطقة ساخنة. والحقيقة أن هذه المطالبة بصورة للحاكم البشر المنوط به تحقيق صالح من يحكمهم، الحاكم القابل للمحاسبة، تدهشنا من فرط قدمها وحداثتها في آنٍ واحد، إذ إن هذا الحاكم «الحلم» يبدو مرتبطاً بعمر الإنسانية ذاتها، وهو في الوقت نفسه لا يزال قيمة غائبة تتوق إليها الكثير من الشعوب في زمننا المعاصر. يقول شادي عبد السلام: «في فيلم **الفلاح الفصيح** ينادي الفلاح مطالباً بالعدالة منذ أربعة آلاف سنة ولا يزال ينادي حتى الآن. . . . فمن الغريب أن طموح الإنسان الدائم لم يتحقق وقضاياه لم تحل على امتداد الزمن» (السلاموني، «حوار»، ص ٢٥١).

لقد جسّدت اللغة السينمائية في المشاهد التي ينتقد فيها الفلاح الوالي البعد الإنساني لقضية العدالة، فابتعدت عن الأجواء القدسية التي صاحبت الخطاب التعليمي. فنلاحظ، مثلاً، تعمّد الكاميرا تصوير الفلاح متحدثاً إلى الوالي من زاوية أمامية، في تطابق بين الصوت والصورة، بحيث تعود الشخصية لاحتلال موقعها الإنساني. بمعنى أن الخطاب – من خلال ربط الصوت بمصدره البشري – يتخلص من الأجواء القدسية، فتصبح القضية قضية بشر أنداد، بشر يطالب بحقه من بشر.

النقطة الأخيرة التي نود الإشارة إليها هي صورة السلطة في النص السينمائي. لقد طرأت العديد من التغيرات على تلك الصورة بالمقارنة مع الأصل الأدبي. فعلى الرغم من

تجسيد الفيلم للعديد من ممثلي السلطة – بين مالك الأرض، سارق الفلاح، ومستشاري الوالي، والوالي ذاته، والملك، والكاهن الذي يضيفه شادي إلى شخصيات القصة، فإن شخصية الوالي هي التي تسيطر على صورة الحاكم، ويقدمها الفيلم بقدر كبير من الإيجابية. بالإضافة إلى ذلك، يخفف الفيلم من جرعة العنف التي تمارسها السلطة ضد الفلاح، إذ يحجب مشهد تعدي الحراس على الفلاح. ويتسق هذا الموقف مع مستوى التعبير «النبيل» في الفيلم، إذ يتواكب التقليل من عنف السلطة مع إلغاء الهجاء والتحقير والسخرية وكل ما من شأنه خدش الشكل المثالي لماض سحيق يعمل الفيلم على استحضاره. بل إن الفيلم يمعن في تقديس الملك أكثر من القصة في العديد من المواضع، فلا يُسمح مثلاً للمشاهد برؤيته، حيث يحجبه باب ذهبي ضخم ويتقدم الكاهن له بتلك الكلمات غير الموجودة في القصة:

الفرعون إله الوجهين الفرعون ..
الرب العظيم .. ابن الشمس حاكم
التيجان .. الخالد المخلد ..

فالملك لا يظهر ولا يتكلم، إنما يُتكلَّم باسمه. يقول الكاهن: «سجل كل ما ينطق به بدقة، هكذا يأمر الفرعون». أما في القصة، فالملك هو أحد الشخصيات الفاعلة المتحدثة، ومن خلال السرد والحوار، نراه شخصية مرحة وبسيطة. والحقيقة أن القصة القديمة تبتعد تماماً عن تقديس الحاكم، بل هي تصدمنا أحياناً بامتهانها لصورته.

خاتمة

قد لا يحتل فيلم **شكاوى الفلاح الفصيح** – مقارنة بفيلم **المومياء** – مكانة في تاريخ السينما موازية لمكانة القصة الفرعونية التي تمثِّل إحدى أمهات الأدب الإنساني، وتعبر عن قيمة فنية عظيمة منحها إياها هذا الاجتياز العريض للزمن. إلا أن المقارنة من هذا المنظور التراتبي لن تؤدي بنا إلى نتائج حقيقية.

لقد اشترك العملان في حكاية واحدة، وهذا العنصر المشترك لا يمكن فهمه بمعزل عن العلاقات التي تربطه بالعناصر الأخرى في كل عمل على حدة، والتي تغير بالضرورة من إنتاجه للدلالة في النصين. اعتمد كلٍ من النص الأدبي والسينمائي على حكاية الفلاح لمناقشة قضية العدالة. لكن بينما شكّلت تلك الحكاية في القصة وسيلة لفضح فساد السلطة، لعبت قضية العدالة في الفيلم دوراً مزدوجاً؛ فهي من ناحية أولى شكّلت أداة لبث الوعي لدى المتلقي الحديث بفترة مغيبة من تاريخه القديم، وولدت جدلاً بين الحاضر والماضي، ومن ناحية ثانية، خلق امتداد التاريخ المصري عبر تاريخ الإنسانية إمكانية لطرح فلسفي بخصوص قضية العدالة يتجاوز آنية الطرح السياسي.

اختار الفيلم أن يعود إلى الماضي عبر نص يطرح قضية البلاغة ودورها في الواقع، وهو الدور الذي مارسته بجدارة في العصور القديمة فكانت علماً لفنون القول التي تناقش القضايا

السياسية والاجتماعية. كما جاء توظيف الفيلم لمفهوم الكتابة الفاعلة في الوجود على خلفية أزمة الكتابة في العصر الحديث، وأزمة الفن عموماً في علاقته بالمجتمع، وهي الأزمة التي لازمت سينما شادي عبد السلام في مسار حياته القصير.(١٠) ومن هنا، فإنه من الصعب قراءة البعد القدسي الذي يضفيه الفيلم على الخطاب دون النظر إلى قضية الكلمة في القرن العشرين، القرن الذي حملت تياراته الأدبية في كثير من الأحيان صكوك اعتراف بعجزها عن لعب دور في الواقع وانسحاب الكلمة داخل ذاتها. وإذا كانت القصة تقدم البلاغة من خلال مفهوم المراوغة، إلا أن شادي عبد السلام يعود بالبلاغة إلى خانة الملحمية: الكلمة الطيبة التي تحقق العدل في بطولة، مما أكسب رؤيته بعداً مثالياً.

في محاولتنا قراءة الاقتباس استلهمنا فكرة التوالد الذي يخرج عملاً من رحم عمل آخر. خرج الفيلم من رحم القصة، فأطل برأسه في زمن جديد، زمن الوسيط السينمائي الحديث في جدله مع زمن التاريخ القديم، كما خلق الاقتباس جدلاً بين مفهوم الخلود الذي تحققه الكتابة على إضامات البردي والخلود الحديث المعتمد على الوهم الذي تخلقه حركة الصور المتعاقبة على شريط السليولويد السينمائي، خلود جديد يعبر عنه هذا التعليق على واحد من أفلام لوميير Lumière الأولى: «عندما تصير تلك الماكينات متاحة للجماهير، عندما يصبح الجميع قادرين على تصوير أحبائهم في أفعالهم، وحركاتهم الصغيرة، وكلماتهم على أطراف الشفاه، لن يعود الموت مطلقاً».(١١) وهكذا، أصبح نص الكاتب المصرى القديم جزءاً من هذا الزمن الجديد الذي لن يعود فيه «الموت مطلقاً».

الهوامش

(١) «عصر الأسرتين التاسعة والعاشرة (٢٤٤٥ - ٢١٦٠). أسس 'خيتي' فى 'هيراكليوس' (إهناس المدينة الحالية) مملكة مصرية». و قد كان عصر انحلال و حروب قاسية (حسن، ص ٢٠).

(٢)جورجياس هو أول من قدم البلاغة فى أثينا واعتبر أحد كبار أساتذتها. ويقول في كتابه الشهير **الدفاع عن هيلين** *Défense d'Hélène* (٤٢٧ قبل الميلاد) إن للخطاب قوة سحرية وقدرة على التأثير في النفس الإنسانية وتوجيه الآراء والأفكار. ذكرته Carine Duteil-Mougel في مقالتها (المذكورة في المراجع الأجنبية في نهاية هذه المقالة).

(٣) نحيل القارئ الى دراسة Georges Posner المهمة والعميقة عن علاقة الأدب بالسياسة في عصر الأسرة ١٢ (المذكورة في المراجع الأجنبية في نهاية هذه المقالة).

(٤) هذا الموقف هو الذي أفرز البدايات الأولى لعلم البلاغة لدى اليونان حيث تقول Duteil-Mougel إن فن البلاغة الأول الذي وضعه Tisias (٤٦٠-٤٠٠ قبل الميلاد) كان موجهاً لسكان جزيرة صقلية الذين فقدوا أراضيهم بسبب غزوات أجنبية، ومن ثم فإنهم كانوا يرفعون القضايا لإثبات ملكياتهم المغتصبة، وكانوا في ذلك يحتاجون إلى تعلم أساليب خطابية قادرة على إقناع القضاة بمواقفهم. ومن هنا جاءت الفكرة الشائعة أن البلاغة قد ولدت بسبب نزاعات على الملكية.

(٥) لا يتفق Pierre Grandet مع هذا الرأي، ويرى أن التفريق واجب بين مصدر الإلهام الشعبي بالنسبة إلى القصص المصري والأصول الاجتماعية لكاتب القصة الذي لا ينتمي بالضرورة إلى

البيئة الشعبية، فقصة مثل **مغامرات سنوحي** وقصة **الصدق والكذب** هما إنتاجان أدبيان تتبدى فيهما مهارة أسلوبية وبنى قصصية مركبة تنأى بهما عن الأدب الشعبي التلقائي (ص ٦).

(٦) يذكر Posner العديد من الأمثلة عن ذلك الاستخدام في الأدب المصري القديم (ص ص ٣٠-٣١).

(٧) سوف يأتي تحليلنا للتناص بين قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** والكتابات التأملية في إطار دراسة خطاب الهجاء.

(٨) يضيف المؤرخون إلى التعاليم نص **تعاليم مريكارع** وهو نص ذو خصوصية لكونه موجّهاً من ملك إلى ولي عهده أي إنه بمثابة وصايا سياسية تحتوي على نصائح في الحكم الرشيد. وبالإضافة إلى أن تلك الوثيقة قد تكون أقدم ما عرفته البشرية في هذا النوع من الأدب التعليمي الملكي الذي أهدانا فيما بعد **حكايات كليلة ودمنة** الموجهة من الفليسوف بيدبا إلى الملك دبلشيم وكتاب **الأمير** لماكيافيللي، فإن قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** تستدعي كذلك هذا الجنس الأدبي الرفيع حيث تتعدد توجيهات الفلاح لرنزي بن مرو بصدد حسن استخدام سلطته بوصفه حاكماً.

(٩) عن مفهوم الكلمة بما هي خالقة للوجود تقول Lalouette: «للكلمة قوة نافذة سواء كانت مكتوبة أو مقروءة: إن قراءة نص بصوت عال في حالة وداع المتوفي هي تثبيت لديمومة العطايا اللازمة له. وفي حالات أخرى، فإن النطق بالنص تأكيد للأحداث المذكورة وضمان لحقيقتها. أما الكلمات المكتوبة فهي ليست مجرد أشكال مرسومة، حيث إن كل شكل مكتوب أو مرسوم أو منحوت قابل لأن تبعث فيه قوة سحرية. ومن المعروف أنه فى الكتابات الجدارية الأولى كانت توجد بعض العلامات التي يتم شطرها إلى شطرين، حيث كانت تعتبر ذات درجة من «الخطورة» (ص ١١).

(١٠) يلخّص إليوت كولا في مقاله الطويل عن فيلم **المومياء** هذه الأزمة: «حين طُلِبَ من النقّاد المصريين أن يصدروا حكماً، صنفوا بإصرار فيلم **يوم أن تحصى السنين: المومياء** لشادي عبد السلام على أنه أهم فيلم في السينما المصرية. وإذا نظرنا إلى أسلوبه البصري المذهل، وإخراجه الفني المؤثر، سوف يتيسر لنا فهم هذا الحكم. ومع هذا، ثمة تنافر حقيقي بين الخطاب النقدي الذي يضع الفيلم في قلب السينما المصرية وحقيقة وجوده بما هو نص وتأثيره الضئيل نسبياً على القواعد السينمائية المصرية. وعلى الرغم من أن فيلم **المومياء** قد أنتج في واحد من استوديوهات القطاع العام للدولة الناصرية، فإنه لم يوزّع توزيعاً عاماً إلا بعد ست سنوات تقريباً. وحين تم عرضه تجارياً، في أواخر يناير ١٩٧٥، كان ذلك في أسبوع مشئوم، حيث كان العالم العربي ينتظر أخبار موت أم كلثوم الوشيك الحدوث، وأخفق في جذب جمهور المشاهدين وسحب من التداول بسرعة» (كولا، ص ١٦).

(١١) جاء ذكره لدى Magny، ص ١٤.

المراجع العربية

أبو العلا، حسن. «حوار مع صلاح مرعي عن 'فلاح السينما الفصيح'»، **جريدة القاهرة** ٢٥٨ (٢٢ مارس ٢٠٠٥)، ص ١٣.

حسن، سليم. **الأدب المصري القديم أدب الفراعنة**. القاهرة: مؤسسة أخبار اليوم، ١٩٩٠.
رمزي، كمال. «حوار مع شادي عبد السلام: شمس ضياؤها لا تغيب». **مجلة القاهرة** ٢٥١ (ديسمبر ١٩٩٤)، ص ص ٢٤٢-٢٤٥.
سعيد، سيد. **أنسي أبو سيف: واحد من البنائين**. القاهرة: صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٤.
السلاموني، سامي. « **المومياء**». **نشرة نادى سينما القاهرة** (١٦ ديسمبر، ١٩٦٩)، ص ص ٣٧-٨١.
ـــــــــ «حوار لم ينشر في حياة شادي». **مجلة القاهرة** ٢٥١ (ديسمبر ١٩٩٤)، ص ص ٢٤٦-٢٥٤.
سيناريو فيلم **شكاوى الفلاح الفصيح** المنشور على الصفحة الإليكترونية:
.<www.arabfilmtvschool.edu.eg/classicview.asp?class_id=74>
عبد السلام، شادي، مخرج. فيلم **شكاوى الفلاح الفصيح**. المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٧٠.
كولا، إليوت. «المومياء». ترجمة حسن حسين شكري. **أخبار الأدب** ٤٢٨ (٢٣ سبتمبر، ٢٠٠١)، ص ص ١٥-٢٣.
المعجم الوسيط. القاهرة: مجمع اللغة العربية، ١٩٨٥.

المراجع الأجنبية

Coulon, Laurent. "La rhétorique et ses fictions." *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 99 (1999): 103-32.

Duteil-Mougel, Carine. "Introduction à la rhétorique." *Texto!* (Septembre 2005). <http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Duteil/Duteil_Rhetorique.html>.

Lalouette, Claire. *Contes et récits de l'Egypte ancienne*. Paris: Flammarion, 1996.

Ghallab, Mohammad. *Les survivances de l'Egypte antique dans le folklore égyptien moderne*. Paris: Librairie orientale, 1929.

Grandet, Pierre. *Contes de l'Egypte ancienne*. Paris: Hachette Littérature, 1998.

Magny, Joel. *Cinémaction*. Paris: Corlet – Télérama, 1991.

Maspero, François. *Les contes populaires de L'Egypte ancienne*. Le Caire: Livres de France/Paris: Maisonneuve/Larose, 1988.

Parkinson, R. B. "Literary Form and the Tale of the Eloquent Peasant." *Journal of Egyptian Archeology* 78 (1992): 163-78.

Posner, Georges. *Littérature et politique dans l'Egypte de la XIIe dynastie*. Paris: Champion Honoré, 1969.

Rancière, Jacques,"L'historicité du cinéma." *De L'histoire au cinéma*. Eds. Antoire Debaecque & Christian Delage. Paris: Ed. Complexe, 1998. 45-60.

Ricœur, Paul. "Histoire et mémoire." *De L'histoire au cinéma*. Eds. Antoire Debaecque & Christian Delage. Paris: Ed. Complexe, 1998. 17-28.

تلقي النظرية وجدلية الأنواع الأدبية: ابن رشد ونظرية الدراما الأرسطية نموذجاً

سامي سليمان

هذه الدراسة مهداة إلى ذكرى الأستاذ الدكتور شكري عياد العالم والناقد والفنان الذي راد، بدراسته الفذة لتلقي العرب كتاب **الشعر**، طريقاً وعراً يَعِدُ بالكثير، والذي ألهمت فتوحاتُه أفكاراً غزاراً تشي بأن الغرس ما يزال قادراً على الإيناع والإثمار مدداً باقياً.

١

تتخذ العلاقات بين الثقافات الإنسانية المختلفة أشكالاً متعددة، كالصراع والتماسّ والتداخل والتفاعل والنفي والتبادل وغيرها. ولما كانت بعض هذه الأشكال تتميز بقدرتها على الامتداد والتأصل والحيوية، فإنها تتحول، في إطار التاريخ الثقافي المشترك أو الإنساني، إلى ظواهر ذات قدرة على التأثير في مكونات الثقافات التي تنتجها. وتعد ظاهرة التفاعل الثقافي واحدة من أبرزها؛ وهي ظاهرة تتجسد في وجهين ينطوي أولهما على عمليات انتقال النظريات والمناهج والأشكال والأنواع الأدبية من ثقافة إلى أخرى، أو من ثقافة إلى عدد من الثقافات الأخرى، على حين ينطوي ثانيهما على عمليات مغايرة تقوم فيها الثقافة الناقلة بإعادة تصدير ما تلقته إلى الثقافة الأولى مرة أخرى، أو إلى غيرها من الثقافات.

ولعل علاقة الثقافة العربية بنظرية الدراما الأرسطية أن تكون من أبرز نماذج التفاعل الثقافي بين ثقافتين مختلفتين، وفي مرحلتين أو عدة مراحل من التاريخ الثقافي لثقافتين تمت بينهما ضروب من علاقات التفاعل والتعارض والصراع عبر تاريخ طويل يمتد في حقب متطاولة. ففي حين صاغ أرسطو نظريته في إطار الحضارة اليونانية، في مرحلة من مراحل ازدهارها، فإن الثقافة العربية الوسيطة قد أخذت تتلقاها، منذ نهاية القرن الثاني الهجري، عبر الترجمات التي قدمها المترجمون السريان للنصوص اليونانية في عديد من مجالات الفلسفة. ورغم أن هذه النظرية كانت تقدم تنظيراً للأدب عامة، وللنوع الدرامي خاصة، فإن افتقاد الثقافة العربية الوسيطة ذلك النوع لم يحل بينها وبين الإفادة من عديد من التصورات النقدية التي استطاع أرسطو، بعقليته الفذة، أن يبلورها. وذلك ما يتجلى عند عديد من النقاد والبلاغيين العرب القروسطيين (أي في القرون الوسطى)، على نحو تجليه في بعض دراسات طه حسين وشكري عياد وإحسان عباس وجابر عصفور وألفت الروبي.(١)

ومع بداية عصر النهضة الأوروبية، كان على ثقافتها أن تعيد صلتها بالتراث الفلسفي والفكري اليوناني. ومن ثم، كان عليها أن تعيد بعث مؤلفات أرسطو وفهمها وتفسيرها لصالح المتغيرات الثقافية والحضارية الجديدة. وهذا ما دفعها إلى الاحتكاك المباشر بالترجمات

والتلخيصات العربية لهذه المؤلفات. وكان كتاب **فن الشعر** أبرز المؤلفات النقدية التي استندت إليها حركة الكلاسيكية الجديدة في مسيرتها الممتدة عبر أربعة قرون تقع بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر. وأفضت علاقة تلك الحركة بكتاب **فن الشعر** لأرسطو إلى توسيع مفهوم المحاكاة، ليشمل محاكاة الطبيعة ومحاكاة التراث اليوناني والروماني. كما أضافت عديداً من الجزئيات والتفصيلات إلى تلك الجوانب التي جاءت مركّزة عند أرسطو؛ على نحو ما يبدو في مفهومي وحدة الزمان ووحدة المكان. وقد تولد عن ذلك تشكّل نظرية الكلاسيكية المحدثة في الدراما.

وقرب منتصف القرن التاسع عشر، أخذت الثقافة العربية الحديثة تعرف إبداع الأشكال المسرحية وتتعرّف، في الوقت ذاته، على نظرية الدراما الأرسطية والكلاسيكية المحدثة. وفي تلك الحال كان التزامن بين تشكّل الكتابة المسرحية، بوصفها نوعاً أدبياً جديداً في الثقافة العربية، وتعرُّف نظريتي الدراما الأرسطية والكلاسيكية المحدثة مدخلاً إلى بلورة الثقافة العربية الحديثة سبلاً جديدة في تكييف علاقتها بالنظرية الأرسطية. وكانت هذه السُبُل تتأسس على ضروب من الجدل الخلاق بين تعرف النظرية الأرسطية وحالة الحراك الأدبي والثقافي والجمالي التي تمخضت عن تشكّل الأنواع الأدبية الجديدة (المسرحية والرواية والقصة القصيرة) وأفول الأنواع الأدبية النثرية التقليدية (الخطابة والرسالة والمقامة).

وتكشف علاقة الثقافة العربية، الوسيطة والحديثة، بنظرية الدراما الأرسطية عن نموذجين أو حالتين أو ضربين من ضروب الجدل بين النظرية المتلقاة أو المنقولة ومنظومة الأنواع الأدبية المستقرة أو الكائنة في أطر الثقافة القومية. وستُعنى هذه المقالة بتناول تلقي الثقافة العربية الوسيطة لنظرية الدراما الأرسطية، وتحلل تلخيص كتاب **الشعر** الذي قدمه الفيلسوف الأندلسي ابن رشد (٥٢٠-٥٩٥هـ /١١٢٦- ١١٩٨م). وذلك لأن ابن رشد لم يكتفِ بتلخيص الكتاب على نحو ما فعل سلفاه الفارابي (ت ٣٣٩هـ) وابن سينا (ت ٤٢٨هـ)، بل إنه صاغ تلخيصه وسعى إلى أن يطبق أفكار أرسطو على الشعر والأنواع الأدبية العربية القروسطية. ومن ثم، كان عليه أن يواجه مجموعة من المشكلات والمآزق الأدبية والنقدية، أو بالأحرى الثقافية، التي تعود إلى الاختلافات بين طبيعة الأدب العربي وأنواعه وأشكاله المتنوعة وطبيعة الأدب اليوناني وأنواعه الأدبية. كما أن إدراك ابن رشد أن ما قدمه أرسطو ينطوي على تنظيرات خاصة بالشعر الإنساني على إطلاقه، وتنظيرات أخرى خاصة بالشعر اليوناني، كان يدفعه إلى الاعتماد على ضروب من الجدل بين هذين النمطين من الجوانب من ناحية، والظواهر المميِّزة للأدب العربي من ناحية أخرى. وذلك ما دفعه إلى الاعتماد على عمليات تفسيرية وتأويلية متعددة بهدف تثبيت النظرية الأرسطية في أطر الثقافة العربية القروسطية. ورغم أن ابن رشد قد سمّى عمله هذا «تلخيصاً»، فإن تلخيصه يمكن النظر إليه من منظور يتأول مفهوم التلخيص في الثقافة العربية القروسطية على أنه لم يكن

> في أي فن من الفنون، سواء فهمناه بمعنى البيان والشرح أو بمعنى الاقتصاد والاختصار، يقتضي الالتزام بحرف النص الأصلي؛ لأن ذلك لا يتأتى في الحالتين. فكل من استقصاء الشرح أو الاقتصاد والاختصار، لا تكون العبارة فيهما إلا عبارة من يقوم بالتلخيص، يبين بها ما غمض أو يقف بها على جمل معاني النص دون تفاصيله وجزئياته، وهذا مُحوِجٌ إلى

استئناف العبارة وإجرائها ابتداءً. وليس ذلك طبعاً بمانع من أن ترد في التلخيص أجزاء من النص الأصل أو نتفٌ منه بحروفها بسبب العلاقة الوطيدة القائمة بين النص الأصل والنص المشتق منه الذي يبقى، رغم ما قلنا، في دائرة حكمه، مرتسماً في فلكه، لأنه صورة أخرى عنه تزيده بياناً أو تخلصه من الزائد والفضلة ولكنها لا تستقل عنه. ولم يخل تلخيص ابن رشد، فعلاً وفي مواطن كثيرة جداً، من نتف وفقرات قريبة في بنيتها ومعناها من كتاب **الشعر**، رغم أنه لم يكن يلخص الأصل مباشرة وإنما كان يعتمد ترجمات بين ما وصلنا منها وبين الأصل بون شاسع، أو شروحاً ورسائل لم يكن همها المحافظة على صورة النص الأصلي بقدر ما كان همها فهمُه وبيان ما غمض من معانيه.(٢)

رغم أن الفلاسفة العرب القروسطيين قد تأثروا بالفلسفة اليونانية فإن من المتواتر أن الفارابي هو الوحيد من بينهم الذي كان يعرف اللغة اليونانية. وذلك ما يكشف عن أن كل النصوص الفلسفية والفكرية اليونانية لم يتصل بها هؤلاء الفلاسفة إلا عبر الترجمات التي قدمها المترجمون السريان. وفي حالة تلقي كتاب أرسطو **فن الشعر**، ظلت ترجمة متى بن يونس (ت ٣٢٨هـ) القناةَ الأساسية التي حملت النص النقدي الأرسطي إلى الثقافة العربية القروسطية. وظلت، في الآن نفسه، هي الحاملة للإمكانات التفسيرية والتأويلية التي يمكن استخدامها من أجل توطين أفكار أرسطو وتنظيراته ورؤاه النقدية في بنية الثقافة العربية القروسطية. وذلك ما يمكن الوقوف على علاماته الأولى من تأمل الملاحظات التي قدمها شكري عياد حول ترجمة متى بن يونس. فقد أنتج شكري عياد نمطاً من الدرس المتأني لترجمة متى من حيث أسلوبها ومعانيها،(٣) وحدد أربعة عوامل أثرت في اختيار المترجم، أو متى بن يونس تحديداً، الألفاظَ للتعبير عن معاني أرسطو، وهي الميل إلى الحَرفية، والميل إلى الشرح والتقريب، والتأثر بالأفكار الدينية، والتأثر بالمنطق والعلوم الحِكمية. وفي ضوء هذه العوامل، عرض الخطوط العامة لكتاب أرسطو في الأصل اليوناني، وثنّى بالوقوف عند تقديم متى لأفكار الكتاب في ضوء العوامل التي حددها من قبل ليصل إلى بلورة مجموعة من النتائج التي ترى أن:

> ترجمة متى كانت واضحة في أداء النقط التي تتصل بنظرية الشعر عامة، ولكنها كانت عاجزة عن إضاءة النقط التي تتصل بالتراجيديا خاصة، ومع أنه من الجائز أن هذا القسم من الترجمة كان يمكن أن يُفهم في بعض الأوساط على أنه يتناول نوعاً من القصص، فمن المحقق أنه ما كان ليُفهم حق الفهم بعيداً عن نماذجه الأدبية. والصفة العامة التي تغلب على ترجمة متى – فيما عدا الأجزاء التي فصلناها فيما سبق – هي أنها تلوذ بالحَرفية من الدلالة على معنى محدد، وبذلك تظل مفتوحة لشتى التأويلات التي يمكن أن يحملها عليها القارئ، وربما انضم إلى هذه الحَرفية خطأٌ في قراءة النص الأصلي أو فهمه، فتكون مظنةُ البعد عن الأفكار الأرسطية وانقطاع الصلة بها أظهرَ وأغلب.(٤)

إن قراءة تلخيص ابن رشد لكتاب **فن الشعر** في ضوء علاقته بنص ترجمة متى بن يونس تكشف عن أن أهمية هذه المجموعة من الملاحظات النافذة التي قدمها شكري عياد تتأسس، فيما نرى، على كثافة النتائج ونفاذها، المتولدة عن الجدل بين نص الترجمة ونص التلخيص من ناحية، والجدل بينهما وبين منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية من ناحية أخرى. ولعل مختلف هذه النتائج المتوقعة يمكن أن ترتد إلى ظاهرة أساسية هي مفارقة «حضور الفكرة وغياب النموذج الجمالي الذي تُنظِّر له»؛ أي حضور بعض جوانب الفكرة أو النظرية المنقولة في الثقافة الناقلة مع غياب النموذج، الذي تعالجه النظرية في سياقها الثقافي والحضاري الأول، عن سياق الثقافة الناقلة، مما يدفع نَقَلة النظرية – يستوي في هذا المترجمون والملخِّصون – إلى الثقافة الناقلة إلى القيام بعمليات متعددة من التفسير والتأويل لعناصر النظرية وجزئياتها حتى يمكن استنباتها في الثقافة القومية؛ وذلك إما سعياً لحل بعض المشكلات التي لم تستطع تلك الثقافة حلَّها أو استشرافاً لإمكانات جديدة تبتغي إعادة بلورة بعض أوضاع الثقافة القومية الناقلة بما يجعلها أكثر اقتداراً على تغيير أو تعديل بعض رؤاها الأدبية والنقدية الثابتة، أو الأقرب إلى الثبات والتجذر، في بنيتها القائمة أو مستوياتها الراسخة.

وفي ضوء تلك الظاهرة يستطيع القارئ المعاصر أن يبلور مجموعة من النتائج الشارحة للنتائج التي استنبطها شكري عياد من تحليله لترجمة متى بن يونس لكتاب **الشعر**. وإن كان ذلك القارئ عليه أن يؤكد أن الهوية الحقيقية لاستنباطات عياد لا تعود، فقط، إلى مجرد كونها نتاج الدرس المتأني الذي قارن فيه عياد ترجمة متى بترجمته الحديثة لنص أرسطو، بل تعود إلى أنها تمثل، فيما نرى، الموجِّهات التي هيأت لابن رشد أن يقوم بصياغة نص التلخيص صياغة تفسيرية وتأويلية تفيد من أفكار أرسطو في جوانب وتتباعد عنها في جوانب أخرى؛ فتقدم صياغة «عربية» لها مرتبطة بمحاولة إعادة بلورة بعض مشكلات الثقافة العربية، والنقد العربي الوسيط تحديداً. ولما كانت النظرية المنقولة نتاجاً لثقافة أجنبية أو أخرى، وكانت، في السياق الثقافي والحضاري الذي أنتجها، محاولةً لبلورة تحديد نظري صارم لممارسة إبداعية خاصة، وهي ممارسة الفن أو النوع الدرامي في جوانبه الكتابية والأدائية، فإن هذه النظرية ظلت، حتى عند ترجمتها المشوَّهة لما يتصل بجوانب خصوصية النوع الأدبي، عاكسةً لعديد من الجوانب الأساسية المميزة لذلك النوع. ورغم غياب ذلك النوع عن الثقافة الناقلة، فإن حضور جوانب ذات خصوصية في نص النظرية المترجَم كان لابد أن يمارس تأثيره عند نقلة النظرية ومفسِّريها ومؤوِّليها، وإن اكتسى ذلك الحضور أشكالاً متعددة بتعدد الإمكانات التي كانت تتيحها الثقافة الناقلة في مستوياتها الإبداعية والنقدية والجمالية.

وعلى ذلك تترتب النتائج الآتية: كان من الصعب على متى بن يونس المترجم أن يفهم المقصود من مصطلح «التراجيديا» و«الكوميديا» اللذين عليهما مدارُ نظرية الدراما الأرسطية؛ لأن النماذج الأدبية الممثلة لهما لم تكن حاضرة سواء في الثقافة العربية أو الثقافة السريانية. ولهذا كان استخدامه مصطلحي «المديح» و«الهجاء» حلاً ثقافياً ممكناً وجائزاً في إطار العلاقات الأدبية غير المباشرة، والمحدودة بإمكانات اتصال ضيقة جداً، بين الثقافتين العربية واليونانية لاسيما في جوانب الإنتاج الأدبي.(٥) ولكن لما كانت النظرية الأرسطية تتناول نوعاً أدبياً وأدائياً في الآن نفسه، فإنها كانت تعالج جوانب كتابته الأدبية وشروطها ومقومات تقديمه الأدائية بما يترتب عليهما معاً من تأثيرات في المتلقين. وعلى حين كانت الثقافة العربية الناقلة للنظرية تفتقد في منظومتها للأنواع الأدبية تنظيراً للبعد الأدائي، إلا فيما يتعلق بالخطابة، فإن إدراك متى لكون النظرية الأرسطية تتعامل مع نوع أدائي

دفعه إلى أن يستخدم مجموعة من المصطلحات المرتبطة بالأشكال السردية الشفاهية والمكتوبة – كالقصص والحكاية والحديث والقاص والمحدِّث – ليجيد، فيما تصوَّر، نقل النظرية أو تقريبها للثقافة العربية. ولكن غياب النوع الأدبي الأدائي الذي تُنظِّر له النظرية المنقولة عن الثقافة الناقلة كان يدفع المترجم إلى سلوك طريقين متعارضين من حيث الظاهر، متوازيين من حيث إمكانات الفهم والتفسير والتأويل التي يمكن أن تتولد عنهما في إطار الثقافة الناقلة، وهما طريقا «الحَرْفية» في نقل المعنى الأصلي والخطأ «في قراءة النص الأصلي أو فهمه». ولم يكن بإمكان المترجم غير اللجوء إلى هذين الطريقين؛ لأن تمثل نص نظري، في إطار ثقافة ناقلة له من ثقافة أخرى، يتصل بالقدرة على تمثل الأنواع أو الأشكال أو الظواهر التي يتناولها ذلك النص. وهذا ما يعني أن النص الناتج عن تلك الترجمة نص تسير التصورات المنقولة فيه في مسارين: مسار أول تُعرَض فيه التصورات بصورة قريبة من وجودها في النص الأصلي، وحينئذ يمكن فهم هذه التصورات إن كانت عامة أو أقرب إلى الفكرة المجردة – ومنها على سبيل المثال فكرة أو مفهوم «الوحدة» التي طرحها أرسطو في كتاب **فن الشعر**(٦) – أو تأويلها من منظور المترجم وفق الإمكانات التي تتيحها الثقافة الناقلة، ومسار آخر أو ثانٍ تكتسي فيه التصورات المنقولة أردية خالصة من الثقافة الناقلة، أو يتم فيه تحويرها نتيجة استعصاء فهمها من ناحية، ومحاولة تقريبها من منتجات الثقافة الناقلة، بما تنطوي عليه من مفاهيم أو أشكال أو ممارسات جمالية وحياتية، من ناحية أخرى. ويمكن معاينة تجليات فعالية هذه النتائج في تلخيص ابن رشد، غير أن ذلك لن يتحقق إلا بعد الوقوف عند العامل المحرك لتأويلات ابن رشد لنظرية الدراما الأرسطية، وهو العامل المتصل بمنظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية.

عرفت الثقافة العربية القروسطية منظومة للأنواع الأدبية تقوم على تقديم ثلاثة أنواع، وهي الشعر والخطابة والرسالة، وفي إطار النوعين الثاني والثالث خاصة انضوت كثير من الأشكال. وكان تقديم الشعر ليتبوأ موقعه في أعلى تلك المنظومة مُتّسقاً مع الأدوار التي لعبها في الثقافة العربية منذ الجاهلية وطوال العصور التي تلتها. وإذا كانت الثقافة العربية القديمة والوسيطة قد عرفت الخطابة ثم عرفت الرسالة في مرحلة تالية، فإن من اللافت أن منظومة الأنواع الأدبية فيها كانت تقدم الخطابة على الرسالة، كما تقدم الخطيب على المترسِّل، حتى بعد أن أصبحت الكتابة أداة أساسية في نقل منتجات الثقافة العربية وتدوينها منذ القرن الثالث الهجري. ولعل ما يؤيد هذا، ذلك التعليلُ الذي قدمه ابن وهب الكاتب (ت في القرن الرابع للهجرة) في **البرهان في وجوه البيان**. فهو بعد أن قرر تجلي البلاغة في عدد من الأنواع النثرية أخذ يؤكد تقديم الخطابة على ما عداها من الأنواع النثرية، ولاسيما على الرسالة أو الرسائل خاصة، مستنداً في ذلك إلى أنه لما كانت الخطابة

> مسموعةً من قائلها ومأخوذة من لفظ مؤلفها، وكان الناس جميعاً يرمقونه ويتصفحون وجهه، كان الخطأ فيها غير مأمون، والحصر عند القيام بها مخوفاً محذوراً، فأما الرسائل فالإنسان في فُسحةٍ من تمكينها وتكرر النظر فيها، وإصلاح خلل إن وقع في شيء منها. ثم هي نافذة على يد الرسول أو طي الكتاب، فقد كُفي صاحبُها المقام الذي ذكرناه، و الخطرَ الذي وصفناه. فلهذا صار الخطيب إذا ساوى المترسِّل في البلاغة كان له الفضلُ عليه، كما كان الفضل للشاعر إذا ساوى المتكلم في تجويد المعاني وبلاغة اللسان.(٧)

ومن اللافت للانتباه أن تقديم الخطابة على الرسالة كان يستند، كما عند ابن وهب، إلى الأداء الشفهي للخطابة والتلقي السمعي البصري لها في مقابل الأداء الكتابي والتلقي القرائي للرسالة. وذلك على الرغم من أن هذا التقديم قُدم في مرحلة كانت الأشكال الكتابية النثرية قد أخذت تزاحم الأشكال الخطابية وتكاد تتقدم عليها في الحياة العربية منذ القرن الرابع الهجري، مما يشير إلى أن عراقة الخطابة نوعاً أدبياً في الثقافة العربية القديمة والوسيطة ظلت لها تأثيراتها على التنظير النقدي. ومن اللافت أيضاً أنه كانت هناك أشكال عديدة تندرج في إطار الخطابة والرسالة بوصفهما نوعين بارزين في منظومة الأنواع الأدبية العربية الوسيطة.(٨)

وإذا كان القص نوعاً أدبياً مؤثراً، بأشكاله المختلفة، في الحياة العربية القروسطية، فإنه كان مستبعداً من إطار تلك المنظومة لأسباب عديدة.(٩) غير أن اللافت للانتباه أن تأمل ترجمة متى ابن يونس لكتاب **فن الشعر** يكشف عن الحضور الكثيف لعدد كبير من مصطلحات الأشكال القصصية أو السردية التي كان لها تأثيرها الفعال في فهم ابن رشد لنظرية أرسطو وفي سعيه للإفادة منها في بلورة نظرية للشعر عامة وللشعر العربي خاصة.

وإذا أعاد القارئ المعاصر النظرَ في إمكانات التعديل أو التغيير في تلك المنظومة، في اللحظات التاريخية الثقافية التي صاحبت وتلت تلقيها نظريةَ الدراما الأرسطية، فإن له أن يسجل أن وعي البلاغيين والنقاد العرب القروسطيين بالتمايز بين الأنواع الأساسية والفرعية في تلك المنظومة لم يمنعهم من القيام بإجراءين لازمين سواء على مستوى الصياغة الكلية أو الجزئية للعناصر الجمالية المشكِّلة للنوع، أو على مستوى تنظير إمكانات إفادة نوع من الأنواع الأخرى أو بعضها، وهذان الإجراءان هما: أ – ملاحظة تشابه هذه الأنواع المختلفة في اعتمادها على عناصر جمالية بنائية صغرى، كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغيرها من الوجوه البلاغية التي يعتمدها كل من الشاعر والناثر، سواء كان ذلك الناثر خطيباً أو مترسِّلاً. وهذا ما يفسر حرصَ المؤلف البلاغي العربي الوسيط على أن يقدم أمثلته من الشعر والقرآن الكريم والحديث النبوي والأشكال النثرية المختلفة (أشكال الخطابة والرسائل) التي تقبَّل وضعها في منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية الوسيطة. ب – محاولات هؤلاء البلاغيين والنقاد استعارة بعض المفاهيم الجمالية الخاصة بالعناصر الكبرى في بنية بعض الأنواع لأنواع أخرى، على نحو ما يتجلى في استعارتهم لبعض المفاهيم الخاصة ببنية الرسالة والخطابة أو الخطبة لبنية القصيدة الشعرية على نحو ما يظهر، على سبيل المثال، في عمل حازم القرطاجني.(١٠) وإذا استعاد القارئ المعاصر إمكانات الجدل التي يمكن أن تتولد بين مفاهيم أرسطو النقدية أو نظريته وطرائق البلاغيين والنقاد العرب القروسطيين في تناول مسائل بنية الأنواع الأدبية، فإنه يمكنه أن يقف على كثير من تجلياتها التي حققها ابن رشد في تعامله مع نظرية أرسطو في الدراما.

رغم أن تلخيص ابن رشد كتاب **فن الشعر** لقي اهتماماً نسبياً من الدارسين الذين تناولوا جوانب من التأثير الأرسطي في النقد والبلاغة العربية القروسطيين، فإن عدداً من الدارسين المعاصرين قد قدموا في مرحلة السبعينيات وما بعدها دراسات تركز على تحليله، وهم: شوقي ضيف (١٩٧٨)، وسعاد عبد العزيز المانع (١٩٩٤)، وأحمد درويش (١٩٩٨)، ومحمد العمري (١٩٩٩)، وحمادي صمود (٢٠٠٣).(١١) وفي ضوء تأمل دراساتهم، يمكن القول إنه يجب قراءة تلخيص ابن رشد من خلال منظور مركب

يضع التلخيص في مركز القراءة، ويسعى إلى إدراك العلاقات بينه وبين ترجمة متى بن يونس لأنها هي المصدر الأساسي لذلك التلخيص. ورغم ما يبدو في هذه الترجمة من اضطرابات متعددة، كما لاحظ شكري عياد، فإنها ظلت المصدر الأساسي لابن رشد لأنه لم يكن يعرف اليونانية، ومن ثم لم يكن بإمكانه سوى الاعتماد على هذه الترجمة. وكذلك نتبين العلاقة بين تلخيصه وتلخيص ابن سينا.

ولما كانت ترجمة متى للترجمة السريانية التي لا نعرف عنها شيئاً وليست بين أيدينا، فمن المهم وضع النص الأرسطي في ترجماته العربية الحديثة، أو في واحدة منها على الأقل، في إطار الدوائر التي يتقاطع معها تلخيص ابن رشد. وذلك لأننا نلاحظ أنه رغم غياب النص الأرسطي الأصلي عن كل الفلاسفة العرب القروسطيين، ورغم التشويه الذي تعرض له النص الذي قدمه متى بن يونس، فإن ثمة مجموعة من العناصر الرئيسية القارة في صلب بنية النظرية الأرسطية ظلت كما هي في ترجمة متى المشوَّهة. ويمكن القول إن بعض المزالق التي وقعت فيها بعض القراءات السابقة تعود إلى تغييبها حضور المتن الأرسطي في قراءة ابن رشد. وهذا ما يظهر بوضوح في قراءتي سعاد المانع وأحمد درويش؛ فدرويش، بصفة خاصة، تعامل مع تلخيص ابن رشد في ظل تغييب تام للأصل الأرسطي، ومن ثم انزلقت قراءته إلى بعض المزالق التي تعود إلى تصور ضمني رأى فيما قدم ابنُ رشد نوعاً من الابتكار «الخالص».[١٢] وهذا ما لا تثبته القراءة المتأنية لمتن تلخيص ابن رشد في علاقته بالترجمات العربية «الصحيحة» الحديثة لنص أرسطو.

وهناك عنصر آخر يشكِّل دائرة متداخلة مع تلخيص ابن رشد لكتاب **فن الشعر**، وهو تلخيصه لكتاب **الخطابة**، ففيه سيجد مؤول ابن رشد عدداً من العناصر المفسِّرة لبعض تصورات ابن رشد المحورية، كما يتبدى، على سبيل المثال، في مفهوم «الأخذ بالوجوه» الذي شكَّل عنصراً محورياً في مفهوم الشعر عنده، ذلك العنصر الذي ينبغي أن نسجل بصدده ملاحظتين: أولاهما، أن كل النقاد العرب المحدثين الذين قدموا قراءاتهم لتلخيص ابن رشد لم يلتفتوا إلى محورية هذا العنصر وأهميته في مفهوم الشعر عند ابن رشد، وهذا العنصر شرحه ابن رشد باستفاضة في تلخيصه لكتاب **الخطابة**. وثانيتهما، أن ابن رشد كرر عدة مرات في تلخيصه كتاب **فن الشعر** الإحالة إلى شرحه وتلخيصه لكتاب **الخطابة** الذي يغلب أن يكون قد سبق تلخيصه لكتاب **فن الشعر** بفترة وجيزة.[١٣]

وستمضي هذه القراءة التي نقدمها لمتن تلخيص ابن رشد في ثلاثة محاور متعاقبة في تواليها، ومتداخلة من حيث الجزئيات الواصلة بين خطوطها العريضة وجوانبها التفصيلية، ومترابطة من حيث الرؤية التأويلية التي تصدر عنها. وتتصل هذه المحاور بماهية الشعر ودور الأشكال السردية فيه ووظائف العناصر الأدائية في بلورته، وطبيعة المهام التي يقوم بها. وبموازاة تناول كل محور من هذه المحاور، سيسعى الدرس إلى الكشف عن ضروب الجدل بين تصورات ابن رشد ومنظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية. وفي نهاية هذا التحليل القائم على إعمال ضروب الجدل بين تصورات ابن رشد ومنظومة الأنواع الأدبية العربية القروسطية، ستعود القراءة إلى منطلقاتها النظرية، لتعيد تأملها وبلورتها في ضوء ما يتكشف من نتائج مختلفة في فقراتها المتتالية.

٢

يتضح من القراءة المتأنية لنص تلخيص ابن رشد أنه كان ينطلق في تعامله مع المتن الأرسطي المترجَم من خلال ثنائية العام والخاص. فالعام هو القوانين الشعرية الكلية التي تنطبق على أشعار الأمم الطبيعية، والخاص هو ما يختص بالإبداع الشعري لأمة من هذه الأمم، أو لأمة من الأمم على العموم. يدل على ذلك ما كرر ابن رشد الإشارة إليه من أن بعض أفكار أرسطو خاصة بالشعر اليوناني، وما كرره أيضاً من أن هناك بعض «القوانين» أو «الظواهر» التي تشيع في اللسان العربي دون الألسنة الأخرى.(١٤)

لم يكن بإمكان ابن رشد أو غيره من النقاد والبلاغيين العرب الذين تلقوا نظرية أرسطو في التراجيديا أن يدركوا أن أرسطو يقدم تنظيراً لنوع أدبي لم تعرفه الثقافة العربية القروسطية. فقد تعامل ابن رشد مع كتاب أرسطو، من البداية، من خلال ثنائية العام والخاص التي تعني أن ثمة تمييزاً محورياً ارتكن إليه تأويلُه لكتاب أرسطو ينبني على أن وجود الخاص في الإبداع الشعري والأدبي العربي واليوناني لا ينفي أن العام هو القوانين الشعرية الصالحة لأشعار الأمم كافة، وأن هذا العام هو الذي تحتاجه الثقافة العربية المعاصرة له. ولهذا لم يكن بمقدور ابن رشد إلا أن يراوح، في تأويله وتفسيره لكتاب أرسطو، بين اكتشاف العام وتعميمه ببسطه على الشعر العربي وتحديد الخاص وبيان دوره في تمييز الإبداعات الشعرية للأمة التي أنتجته. وفي إطار عنايته بالعام، كان يعطي اهتماماً كبيراً لتلك العناصر أو المفاهيم والتصورات التي كان يعتقد أنها متصلة بالشعر «الإنساني» على إطلاقه. ولعل هذا ما تبدى، ابتداءً، من تقريره أن «كل شعر وكل قول شعري فهو إما هجاء وإما مديح. وذلك بيِّنٌ باستقراء الأشعار وبخاصة أشعارهم التي كانت في الأمور الإرادية – أعنى الحسنة والقبيحة. وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعيدان والزمر والرقص – أعني أنها مُعدَّةٌ بالطبع لهذين الغرضين».(١٥) فمثل هذا الفهم علامة دالة على أن ابن رشد تعامل مع الشعر، على إطلاقه، من منظور إسقاطي يجعل من الغرضين البارزين في الشعر العربي القروسطي، وهما المديح والهجاء، الغرضين العامين الأساسيين في أشعار الأمم كافة. ومثل هذا الفهم هو الذي قاد ابن رشد إلى أن يقوم بعمليات متعددة من التحويل والتعديل والتحوير في التصورات الأرسطية المتصلة بماهية التراجيديا والأجزاء الكمية والكيفية المكونة لها، والمهمة التي تؤديها؛ بما يجعل منها، أي من هذه التصورات، متصلة بقصيدة المديح العربية القروسطية. وإذا كان ذلك الصنيع علامة كاشفة عن دور من أدوار التمثل الثقافي في التلقي العربي القروسطي لنظرية أرسطو في التراجيديا، فإن من اللافت للانتباه أن ثمة صنيعاً آخر كان يوازيه وكان ينصب على محاولة ضمنية لإعادة بلورة بعض جوانب نظرية الأنواع الأدبية في التراث العربي؛ إذ كان ابن رشد يتعامل مع عدد من الجوانب والمفاهيم والتقنيات المتصلة بالقص والقص القرآني والشعر القصصي والأداء واللحن وغيرها من الجوانب التي لم يلتفت إليها النقاد العرب القروسطيون وهم يصوغون نظرياتهم حول الأنواع الأدبية وحول المهايا الجمالية والبنائية لها في الثقافة العربية القروسطية.

وبعبارة شارحة ومفصّلة؛ بقدر ما كان ابن رشد يسعى إلى فهم أفكار أرسطو وتصوراته الخاصة بالتراجيديا وبنيتها في ضوء منتجات الثقافة العربية الوسيطة، وفي ضوء منظومتها في الأنواع الأدبية، فقد كان يوازي ذلك السعيَ التفافٌ متكرر إلى جوانب جديدة من العناصر الجمالية والبنائية والوظيفية المتصلة بالأنواع النثرية السردية والشعرية وبالقص القرآني، التي كان ابن رشد يجد فيها روافد صالحة

لتطبيق أفكار أرسطو عليها. وذلك ما كان يمنح عمل ابن رشد خصوصية متميزة، وكان يهيئ له إمكان الإسهام في تغيير نظرية منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية. ولعل ذلك الإمكان لم يخرج إلى حيز الوجود الفعلي المكتمل لأسباب لا تخص عمل ابن رشد، أو بالأحرى لا تخصُّ طرائق تلقي الثقافة العربية القروسطية لكتاب **فن الشعر** لأرسطو، بل تخص بعض الثوابت الجمالية والنقدية التي تعكس، بصورة أو بأخرى، توجهات الفئات السائدة اجتماعياً، التي كانت تحدد أشكال التعبير الثقافي والجمالي التي تدخل في منظومة الأنواع الأدبية المقبولة في النسق الثقافي المعترَف به.

تحول تعريف التراجيديا عند أرسطو إلى تعريف لصناعة المديح عند متى بن يونس. ورغم أن ابن سينا قدم تعريفاً للطراغوذيا يقترب، إلى حد بعيد جداً، من التعريف الأرسطي لها،(١٦) فإن ابن رشد قد تجاهل تعريف ابن سينا، ولم يشر في تلخيصه إليه، وآثر أن يفيد من تعريف متى لصناعة المديح. ولكنه قام بعمليات من إعادة صياغة تعريف متى أثمرت تعريفاً جديداً ومفهوماً وقادراً على الاستجابة لبعض مشكلات الثقافة العربية الوسيطة. وهذا ما يمكن تبينه من خلال تحليل تعريف متى، وذلك قبل تحليل تعريف ابن رشد. وعند تحليل تعريف متى، فمن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن التعريفات الحديثة التي قدمها كل من عبد الرحمن بدوي وشكري عياد تمثل، بالنسبة إلى القارئ المعاصر، المرآة التي ينعكس عليها تعريف متى لاكتشاف جوانب التغيير التي أدخلها متى على الفهم الأرسطي للتراجيديا. ففي رأي متى بن يونس أن:

> صناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الحريص والكامل، التي لها عِظم ومِدادٌ، في القول النافع، ما خلا كل واحد واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد، وتُعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف، وتنقّي وتُنظّف الذين ينفعلون. ويعمل إما لهذا فقولُ النافع له لحنٌ وإيقاع وصوت (ونغمة)، وأما لهذا فيجعله أن تُستتم الأجزاء من غير الأنواع التي بسبب الأوزان، وأيضاً عندما يُعدون أُخَرَ التي تكون بالصوت والنغمة يأتون بتشبيه ومحاكاة الأمور.
>
> فليكن أولاً من الاضطرار جزء ما من صناعة المديح في صفة جمال وحسن الوجه. وأيضاً ففي هذه عملُ الصوت والنغمة، والمقولة، وبهذين يفعلون التشبيهَ والمحاكاة. وأعني بالمقولة تركيب الأوزان نفسه، وأما عمل الصوت والنغمة للقوة الظاهرة التي هي مَقنِيّة بجميعه، من قِبلِ أنه تشبيه ومحاكاة للعمل. ويعرضها من قوم يعرضون التي تدعو الضرورة إليها، مثلَ أي أناس يكونوا في غاياتهم واعتقاداتهم. وذلك أن بهذه نقول إن الأحاديث تكون، وكم هي، وكيف حالها. وعللُ الأحاديث والقصص اثنتان، وهما العادات والآراء. وإن بحسب <هاتين> توجد الأحاديث والقصص، من حيث تستقيم كلها بهذين وتزلُّ بهما. وخرافة الحديث والقصص هي تشبيه ومحاكاة، وأعني بالخرافة وحَكاية الحديث تركيبَ الأمور، وأما العادات فبحسب ما عليه – ويقال – المحدثين والقُصّاص، الذين يُرون كيف هم (أو كيف هي) في آرائهم، ويُرَون كيف هي في أدلتهم.(١٧)

وللقارئ المعاصر الذي يقرن هذا التعريف بترجمتي شكري عياد وعبد الرحمن بدوي[١٨] أن يسجل مجموعة من الملاحظات التي تضاف إلى الأمر الملاحَظ المتواتر عن تحويل مصطلح «التراجيديا» إلى «المديح» أو «صناعة المديح»، وهي: أ - أن عبارة «صناعة المديح . . . في الأجزاء» عبارة ذات معنى مفهوم، إلى حد كبير، كما أنها قريبة في معناها من الترجمات العربية الحديثة، فيما عدا وضع «صناعة المديح» بدلاً من «التراجيديا». ب - يظهر في ترجمة متى تكرار اقتران التشبيه بالمحاكاة، وهنا ينبغي أن نسجل أن هذا الاقتران المتكرر في ترجمة متى، وربما عند ابن سينا وابن رشد أيضاً، دال مهم على حيوية التشبيه في إبراز المحاكاة أو الحلول مصطلحاً بلاغياً بديلاً عنها. وهذا ما يعود إلى تصور البلاغة العربية الوسيطة أن وجه أو وجوه الشبه أو التشابه بين طرفي التشبيه متحققة في الواقع أو العالم؛ ولهذا كان من اليسير عليهم تقبلُ التشبيه، بوصفه أداة جمالية في النص الأدبي، وميسّراً للمتلقي التأكد من كون الصورة البلاغية تحقق مفهوم المحاكاة.[١٩] جـ - عبارة «وتعدل الانفعالات . . . ينفعلون» عبارة مفهومة، ولا تتباعد، في دلالتها العامة، عن الترجمة العربية الحديثة. د - عبارة «وأعني بالمقولة تركيب الأوزان نفسه» عبارة مماثلة لترجمة عياد «وأعني بالعبارة نظم الأوزان نفسه». هـ - بقية عبارات الفقرة وجملها مختلفة عن الترجمات الحديثة الصحيحة. ويمكن أن يصفها القارئ بأنها مناقضة للأصل الأرسطي ومحرِّفة له، ولكنها مع ذلك يمكن أن تعاد صياغتها على النحو الآتي: قصيدة أو صناعة المديح تشبيه ومحاكاة لعمل إرادي (وسنفهم من تلخيص ابن رشد فيما بعد أن صفة الإرادي تعني في هذا السياق أو الوصف ذلك العمل الذي يدفع المتلقي إلى استحسان عمل ما أو النفور منه). ويعرض تلك المحاكاة أناسٌ يشبهون، في غاياتهم واعتقاداتهم، الشخصياتِ التي تصورها القصيدة، وما يقدمه هؤلاء «المحاكون العارضون» إنما هو «أحاديث» و«قصص» تقوم على مقومين، وهما «العادات» و«الأخلاق»؛ فهما اللذان يرفعان أو يخفضان من شأن الأحاديث والقصص. وتتصف خرافة الحديث والقصص بأنهما «تشبيه ومحاكاة». وتعني الخرافة وحكاية الحديث تركيب الأمور أي تركيب مجموعة من الحوادث أو الأحداث (ويجب أن نلاحظ أن اتكاء نص متى هنا على أشكال سردية تحقق مفهوم المحاكاة يؤكد افتراض أنه كان يفهم من هذه الأشكال قيامها على أحداث هو تصور ممكن أو صحيح إلى حد بعيد، لاسيما حين يتذكر القارئ أن متى يتناول قصيدة المديح وقصيدة الهجاء بوصف كل منهما محاكاة لعمل/فعل إرادي). وعادات المحدثين والقصّاص تظهر للمتلقي بحسب ما يقومون هم بإظهارها وتجسيدها، وأما آراؤهم فهي تظهر في الأدلة التي يستخدمونها في كلامهم.

ولنا أن نسجل أن إعادة صياغة نص متى بهذه الصورة أو الطريقة كاشف عن نتيجة جذرية نراها هي الإنجاز الأساسي، أو على الأقل واحد من الإنجازات التي يجب حسابها لمتى ومن اعتمدوا على ترجمته كابن رشد. وتتمثل تلك النتيجة في الكشف عن أن تصور متى لقصيدة المديح بأنها محاكاة كان يقوم على مقومين جديدين كل الجدة على نقد الشعر في التراث العربي الوسيط، وهما أن المحاكاة تتجلى في مجموعة من الأشكال السردية وهي القصص والأحاديث والخرافة وخرافة الأحاديث، وهي جميعاً أشكال سردية عرفتها الثقافة العربية القروسطية، ولكنها لم تكن تضعها في منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة الرسمية. وها هو ذا متى بذلك الصنيع يمنحها الإمكان، ربما للمرة

الأولى في تاريخ الثقافة العربية، للانضواء في تلك المنظومة. ويضاف إلى تلك النتيجة نتيجةٌ أخرى لا تقل عنها أهمية، وهي إدراك متى أن هذه الأشكال السردية يؤديها مجموعة من المؤدين الذين أطلق عليهم «المحدِّثين» و«القصّاص»، مما يعني أن قصيدة المديح (التراجيديا) هي عرض يقوم به المؤدون، وأن طرائقهم في الأداء تحدد التأثير الذي يستطيعون إحداثه في المتلقين.

وربما لم يتح للنقد العربي الوسيط استثمار هاتين النتيجتين[٢٠] اللتين تبلورتا في ترجمة متى حتى أتى ابن رشد بعده بأكثر من قرنين ليكتشف هاتين النتيجتين ويسعى إلى استثمارهما، ويعيد تشكيل النظرية الأرسطية، في ترجمتها العربية، لتصبح قادرة، فيما رأى، على صياغة نظرية للشعر بمعناه المطلق الذي يصدق على أشعار الأمم المختلفة من ناحية، كما تصدق من ناحية أخرى على الشعر العربي، كما تظل بعض جوانبها، من ناحية ثالثة، منطبقة على الشعر اليوناني وحده. يقول ابن رشد إن:

> الحد المفهم جوهر «صناعة المديح» هو أنها تشبيه ومحاكاة للعمل الإرادي الفاضل الكامل الذي له قوة كلية في الأمور الفاضلة لا قوة جزئية في واحد واحد من الأمور الفاضلة، محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالاً معتدلاً بما يولد فيها من الخوف والرحمة، وذلك بما يُخيَّل في الفاضلين من النقاء والنظافة. فإن المحاكات إنما هي للهيئات التي تلزم الفضائل لا الملكات، إذ ليس فيها أن تتخيل. وهذه المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحنُ والوزن. وقد توجد من المنشدين أحوال أُخر خارجة عن الوزن واللحن تجعل القولَ أتمَّ محاكاة، وهي الإشاراتُ والأخذ بالوجوه الذي قيل في كتاب **الخطابة**.[٢١]

ولعل تأمل هذا التعريف مقارنة بتعريف متى بن يونس يكشف عن أن ابن رشد قد بلور تعريفاً يخلو من الاضطراب الشديد الوضوح في ترجمة متى، و استفاد من تعريف ابن سينا للطراغوذيا والذي يبدو قريباً من الأصل الأرسطي. كما أنه تعامل مع قصيدة المديح بوصفها شكلاً أدائياً وهو أمر جديد تماماً على النقد العربي القروسطي. ولعل القارئ المعاصر يجب أن يؤكد أن هذه الملاحظة الأخيرة من أبرز الملاحظات الكاشفة عن أن ابن رشد في تلخيصه، أو على الأقل في صياغته لهذا الفهم أو التعريف، كان قادراً على الإفادة من الفهم الأرسطي وبلورة منظور خاص به يتصل بعديد من جوانب قصيدة المدح في الشعر العربي القروسطي. وعلى هذا، تعد إشارته المهمة في نهاية التعريف، إلى «دور الإشارات» في إتمام تأثير القول كما يحدث في الخطابة، مؤكدةً لإدراكه التام حيويةَ الجانب الأدائي في قصيدة المدح، وأنه كان يفهم ذلك الجانب في ضوء الخطابة التي كانت نوعاً أدبياً وأدائياً في الوقت نفسه في منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية الوسيطة. ولهذا كان من المبرر تكرارُ حضورها في تناول ابن رشد للجانب الأدائي في قصيدة المدح.

وإذا كان ابن رشد قد صاغ تلخيصه لكتاب **فن الشعر** اعتماداً على ترجمة متى بن يونس، فمن اللافت للانتباه أن ابن رشد قد صاغ تعريفاً لما أسماه «جوهر صناعة المديح» أفاد فيه من بعض العناصر التي قدمها متى في ترجمته. ولكنه كان مقتدراً على تقديم صياغة مختلفة تقوم على نمط من الفهم المنطقي ذي الشمول لما ورد غامضاً، أو لما غلب على عناصره الغموضُ في ترجمة متى.

وإذا كنا سنتناول وظيفة المدح أو الشعر عند ابن رشد في موضع تال فإن من الضروري الإشارة إلى أن فهم ابن رشد لجوهر قصيدة المديح يتأسس على تقديم تصور فلسفي لماهية المديح في القصيدة العربية القديمة والقروسطية، فحواه أن الصفات التي يخلعها الشاعر على الممدوح من شجاعة وكرم وحُلم وكياسة وعفو عند المقدرة وغيرها من الصفات إنما هي «تشبيه ومحاكاة» لأعمال إرادية فاضلة كاملة لها قوة في الأمور الكلية. ولما كان ابن رشد، ومن قبله متى بن يونس أيضاً، لا يدركان أن أرسطو يقدم تعريفاً لنوع أدبي لم تعرفه الثقافة العربية القروسطية، فإن فهم ابن رشد يمكن أن يعد إضافة للفهم العربي القروسطي لجوهر المدح.

إن كون الشعر عامة، وقصيدة المديح خاصة، محاكاة عند ابن رشد لا يعني أن المحاكاة فيهما تعتمد على القول أو الكلام وحده. فابن رشد يرى أن «هذه المحاكاة بالقول تكمُل إذا قُرن بها اللحن والوزن».[٢٢] ومغزى هذا الفهم الرشدي أنه دال أول على أن المحاكاة الشعرية لا تتخذ من القول والوزن وحدهما أداتين لها، بل تضيف إليهما، وعلى قدم المساواة، «اللحن». وذلك ما هيأ لابن رشد أن يلتفت إلى جانب من الجوانب التي لم تنل عناية لائقة أو كافية من النقاد والبلاغيين العرب القروسطيين، وهو الجانب الأدائي في تقديم قصيدة المديح. إذ يقرر أنه «قد توجد من المنشدين أحوال أخر خارجة عن الوزن واللحن تجعل القولَ أتمَّ محاكاة، وهي الإشارات والأخذ بالوجوه الذي قيل في كتاب **الخطابة**»،[٢٣] مما يعني أن هناك مجموعة من الوسائل الإشارية التي تسهم مع القول أو الكلام والوزن واللحن في إتمام المحاكاة التي تعد الوسيلة الأساسية لتحقق القصيدة، قصيدة المدح خاصة، تأثيرها. وهذا ما منحه إمكان تفعيل مفهوم «الأخذ بالوجوه».

إن مصطلح «الأخذ بالوجوه» واحد من المصطلحات التي استخدمها ابن رشد في تلخيصه لكتاب **الخطابة** لأرسطو، وكان يعني به كلَّ «الأمور المستعملة مع الألفاظ على جهة المعونة في جودة التقسيم وإيقاع التصديق وبلوغ الغرض المقصود، وهي التي جرت عادة القدماء أن يسموها الأخذَ بالوجوه. وذلك أن هذه الأشياء لما كان من شأنها أن تميل السامعين إلى الإصغاء والاستماع والإقبال على المتكلم بالوجه وتفريغ النفس لما يورده – استعير لها هذا الاسم».[٢٤] فإذا لاحظ القارئ المعاصر ما ذكره عبد الرحمن بدوي، في تعليقه على ابن رشد، من أن مصطلح «الأخذ بالوجوه» إنما هو ترجمة لكلمة أو مصطلح يوناني يعني «التمثيل، الإلقاء، العمل الخطابي»،[٢٥] فإن ذلك يعني أن ابن رشد كان يتعامل مع «الأخذ بالوجوه» على أنه عنصر أصيل في تقديم الخطابة للمتلقين من أجل التأثير فيهم. ثم إنه حوَّل دلالة المصطلح ليستوعب الجوانب التي فهم ابن رشد من ترجمة كتاب **الشعر** أنها تشير إلى مجموعة من الظواهر الأدائية التي يتطلبها تقديمُ القصيدة للمتلقي. وبذلك أصبح ذلك المصطلح عنصراً فعالاً في مفهوم القصيدة عند ابن رشد. وعلى ذلك فإن معظم العناصر المسهمة في تكوينه، إن لم يكن كلها، والوظائف التي تؤديها ظاهرة الأخذ بالوجوه في مواقف الخطابة وأشكالها المختلفة تنسحب على الشعر أو القصيدة أيضاً. وبذلك كان تصور ابن رشد لفاعلية «الجوانب الأدائية» في تقديم القصيدة مؤسَّساً على استعارة عدد من جوانب التنظير للخطابة ونقلها لمجال القصيدة، وذلك ما يشير إلى جانب من جوانب التداخل بين القصيدة والخطبة.

يرى ابن رشد أن هناك أصنافاً متعددة تشكل ظاهرة الأخذ بالوجوه، وهي الأشكال والأصوات والنغم. وضمت الأشكال عنده الهيئات أو الأوضاع التي تتخذها بعض أجزاء البدن كاليدين والوجه والرأس، وذلك عند المخاطبة:

يُقصد بها أحد أمرين: إما تفهيم المعنى وتخييله الموقع للتصديق، كما رُوي عن النبي – صلى الله عليه وسلم – أنه قال في آخر خطبة: «بُعثتُ أنا والساعة كهاتين» – وأشار بإصبعيه يقرنهما. وإما تخييل لانفعال ما أو خلق ما، وذلك إما في المتكلم، أعني أن يتخيل فيه أنه بذلك الانفعال والخلق، مثل أن يتكلم مصفرّ الوجه منفعلاً بانفعال الخوف إذا أراد أن يخبر أنه خائف، أو بتؤدة تُوهم أنه عاقل. وإما في المُخبَر عنه إذا أراد أن يصوره بصورة الخائف أو العاقل. وإما أن يوقع ذلك الانفعال في نفس السامع أو ذلك الخلق حتى يستعيد بذلك إما نحو التصديق الواقع عن ذلك الانفعال أو الخلق، وإما نحو الفعل الصادر عنه.(٢٦)

ورأي ابن رشد أن الأنغام تُستعمل في القول الخطبي لتخييل الانفعالات أو الخُلق:

لثلاثة أوجه: أحدها عندما يريد المتكلم أن يخيل أنه بذلك الانفعال أو الخلق عند السامعين، مثل أنه إذا أراد أن يُخيل فيه الرحمةَ رقّق صوتَه، وإذا أراد أن يخيل فيه الغضبَ عظّم صوته. وكذلك في الأخلاق. وإنما كان ذلك كذلك لأن هذه الأصوات توجد بالطبع صادرة من الذين ينفعلون أمثال هذه الانفعالات. والوجه الثاني أن يكون قصده تحريك السامعين نحو انفعال ما أو خلق ما إما لأن يصدر عنهم التصديق الحاصل عن ذلك الانفعال أو الخلق أو الفعل الصادر عنه. ومنها أيضاً أنها تُستعمل بضرب من الوزن في الكلام الخطبي.(٢٧)

ومغزى هذه التصورات التي أنشأها ابن رشد، في شرحه لأفكار أرسطو حول التمثيل أو الإلقاء أو العمل الخطابي أن التأثيرات المختلفة التي تمارسها الخطابة، في أشكالها المتنوعة، على المتلقين تعتمد، في جوهرها، على اقتدار الخطيب، بوصفه مؤدياً، وعلى تمثل المعاني التي يبتغي توصيلها للمتلقين بما يتجلى في اقتداره على تصوير الانفعالات المختلفة التي يستشعرها هو في ذاته، حين يكون محور الخطابة فكرةً أو انفعالاً يحسه هو في ذاته، وتصوير الانفعالات والأخلاق التي تستشعرها الشخصيات التي يقوم بالحديث عنها. وفي الحالين كليهما يعد الإلقاء الخطابي أو التمثيل الخطابي ممارسة أدائية تتأسس على ضرب من ضروب تقمص الخطيب لنمط أو لأنماط من الانفعالات التي تتجلى في هيئاته بما يجعلها قادرة على التأثير في المتلقي. ولكن إدراك ابن رشد أن الأصل في الشعر والخطابة، بوصفهما نوعين أدبيين، هو التشكيل اللغوي الذي يجعل من اللغة بمعناها المباشر المحدود – أيْ ذلك المعنى الذي يقتصر على صياغة العبارات من المحصول المعجمي وفق قواعد وأعراف التركيب والدلالة لدى الجماعة اللغوية – هو الذي جعله يدرك أن الأخذ بالوجوه «ليس له غَناء في الخطب المكتوبة، وإنما غَناؤه في المتلوّة»، بل إنه أكثر من ذلك نفعاً:

في الخطب التي تُتلى على جهة المنازعة، لأنه إنما يُحتاج إلى الاستعانة بجميع الأشياء المقنعة في موضع المنازعة لتحصل الغلبة. وأمثال هذه الخطب هي الخطب التي كانت بين علي ومعاوية، وأمثال ذلك في الأشعارِ الأشعارُ التي

كانت بين جرير والفرزدق. وإنما صارت هذه الأفعال مُعينةً في الإقناع لأن فيها ضرباً من تغيير الألفاظ وإبدالها، على ما سيقال في سبب ذلك فيما بعدُ. وهذا الفعل هو ضربٌ من التمويه والمغالطة، إلا أنه نافعٌ في هاتين الصناعتين، أعني الشعرية والخطبية، إذا كانت الخطبية إنما يُقصد بها وقوع غلبة الظن، والشعرية حصولُ التخييل نفسه، ولذلك تستعمل من الأشكال والنغم في طلب المحاكاة ما إن استُعمل في الخطابة كان خروجاً عن الواجب.(٢٨)

ولعل ما انتهى به هذا النص من تفريق بين الخطابة والشعر في إمكانات استخدام جوانب الأخذ بالوجوه، اعتماداً على اختلاف وظائفهما، دالٌ كاشف عن أن ابن رشد كان يرى أن إمكانات استخدام هذه الجوانب في الشعر ربما كانت أكثر انفتاحاً عنها في الخطابة. ولكن نسبة مفهوم الأخذ بالوجوه إلى الصناعة الخطبية يعود إلى أن المتلقي، في إطار الثقافة والحضارة العربية القروسطية، كان من الميسور له ملاحظة هذه الظاهرة في الأداء الخطابي عنها في التقديم الأدائي للشعر.

وتأسيساً على المهام المتعددة التي يقوم بها مفهوم الأخذ بالوجوه، كان اهتمام ابن رشد بتحليل أدواره المؤثرة في تقديم القصيدة، ولاسيما قصيدة المديح، للمتلقي. ولهذا كرر تناوله في عديد من فقرات **التلخيص**.(٢٩) وللقارئ المعاصر أن يسجل أن الفقرة رقم ٧٧ لا علاقة لها بالأصل الأرسطي، وهذا ما يتضح من مقارنتها بترجمتي عياد وبدوي.(٣٠) وذلك ما يشير إلى أن ابن رشد كان يدرك بوضوح شديد، وهو يضع هذه الفقرة، أنه يتناول مسألة أداء الشعر أو إنشاده، ودورها في تشكيل دلالة القصيدة للتأثير في المتلقي. وهي المسألة التي ترتبت على الخلط الذي أحدثته ترجمة متى حين استعاضت عن «الشخصيات المسرحية» في التصور الأرسطي للدراما بشخصيات «القُصَّاص» و«المؤدين» و«المحاكين» و«المقلدين»، وذلك في إطار التقاليد الثقافية والاجتماعية العربية القروسطية. وذلك ما كان ابن رشد يتقبله ويبني عليه عديداً من تفسيراته وتأويلاته لبعض تصورات أرسطو.

لقد بنى ابن رشد تفعيله لأدوار الأخذ بالوجوه في تقديم القصيدة على توسيع معنى المقولة التي طرحها من قبلُ، والتي رأى فيها أن «هيئات المحدثين والقصاص . . . تكمل التخييل الموجود في الأقاويل الشعرية»، وعلى ذلك قرر أن «الهيئات التي تكون في صوت الشاعر وصورته» هي من الأمور الخارجية؛ أي أنها ليست داخلة في البنية أو الصياغة اللغوية أو التشكيل الجمالي للقصيدة من حيث هي تشكيلات لغوية، لكنها تسهم في تحقيق التأثير الذي تبتغيه القصيدة. ورغم أن ابن رشد قد ربط تقديم القصيدة وتأثيرها بأداء المحاكين والمحدثين والقصاص الذين يقدمونها، فإنه لم يعمم إمكان استخدام هذه الهيئات على كل أنواع القصائد، بل خصصها بأنواع معينة وهي «الأشعار الانفعالية»، كما خصها بمجموعة من الانفعالات التي «تثبت بالقول الخطبي أو الشعري» كالخوف والغضب والرحمة والتعظيم، ورأى أنها باستعمالها «مع الأقاويل الشعرية الانفعالية» تؤدي وظائف متعددة كالتعظيم أو إثارة مشاعر الحزن والخوف.(٣١) ومثل هذا التقييد يمكن أن يعد ضرباً من ضروب التناقض التي وقع فيها ابن رشد، ورغم هذا فبإمكان القارئ المعاصر الوصولُ إلى استنتاج مؤداه أن هذا الفهم الذي قدمه ابن رشد، هنا، دال من الدلائل على التقارب بين الشعر والخطابة في إمكان تحقيق التأثير عن طريق الأداء. وذلك ما يؤكد أن الالتفات إلى

الجانب الأدائي في تقديم قصيدة الشعر، أو بعض أنماطها، كان يفيد من ربط ابن رشد، و غيره من النقاد والبلاغيين العرب القروسطيين، بين الشعر والخطابة.

وبناء على ذلك، يكشف تناول ابن رشد لجانب الأداء، عبر تناول الأخذ بالوجوه، عن النتائج الآتية: أولاً: أنه رغم عدم وضوح الفهم الأرسطي للعرض أو الأداء، لاسيما في صورته الصحيحة، في ذهن ابن رشد، فإن من الواضح أن تأثير الثقافة العربية، أو بالأحرى بعض جوانب تقديم بعض الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية، مما يتمثل هنا في الخطابة وفي التقديم أو التوصيل الشفاهي الأدائي للشعر، كان عاملاً موجهاً لابن رشد في تمثل أفكار أرسطو. ثانياً: ضرورة ملاحظة أن ابن رشد يقرر أن «صورة الشاعر وهيئته» مهمتان في تحقيق التأثير الانفعالي للشعر، وإن كان من المهم الإشارة إلى تكرار ابن رشد مقولة إن «الأقاويل الشعرية يجب أن تكون حقاً». وهذه المقولة يجب أن تفهم في إطار موقفه من المحاكاة الشعرية في علاقتها بالأصل الخارجي الذي تحاكيه والذي تنطلق منه. ثالثاً: أن ثمة تأكيداً متكرراً لدى ابن رشد على أن القول الشعري قول حقيقي؛ بمعنى أنه يجب أن يصدر عن اعتقاد حقيقي من الشاعر بصحة أو صواب المعتقد أو الفكرة أو القيمة التي يتبناها الشاعر ويسعى إلى التأثير في المتلقي بها. وقد دلَّل على ذلك بحكاية من التاريخ الأندلسي تكشف عن أن قناعة الشاعر ومن يتوجَّه إليه، أو إليهم، بالقصيدة بصدق القيم أو الأفكار التي يتبنيانها تجعل الشاعر في غير حاجة إلى التعويل على جوانب الأخذ بالوجوه أو عوامل التأثير الأدائية.[٣٢]

ولعل شيئاً من التأمل في هذه الملاحظة يكشف عن صرامة المنظور الأخلاقي لدى ابن رشد تجاه الشعر. ولعل تلك الصرامة كانت عاملاً من العوامل التي أثمرت نتيجتين بارزتين في عمل ابن رشد أو نظريته، وهما: تضييق الإمكانات الإيجابية التي ترتبت على قرنه بين عناصر الصياغة اللغوية للشعر ومقوماتها الجمالية من ناحية، وجوانب الأداء من ناحية ثانية. هذه الإمكانات التي كانت تشي بإمكان تحويل الملاحظات المتناثرة، في التراث البلاغي والنقدي وتاريخ الشعر العربي القديم والوسيط حول أداء الشعر أو إنشاده،[٣٣] إلى بلورة لنظرية في الأداء تكمل نظريات كتابة الشعر أو نظريات تحليل البنى الجمالية والبلاغية للشعر في التراث النقدي والبلاغي العربي القروسطي. وأما النتيجة الثانية، فتتمثل في أن ما قدمه ابن رشد من تقييد لإمكانات التأثير الأدائي للقصيدة الشعرية دال من الدوال الكاشفة عن جانب من جوانب التناقض التي انزلق إليها ابن رشد؛ إذ لم يمض في اتجاه تفعيل طرائق التأثير الأدائي للقصيدة على الرغم من دقة مجموعة الملاحظات التي طرحها في هذا الصدد.

إن جانباً من أبرز الجوانب التي انجلت عنها محاولة ابن رشد تطبيق المفاهيم الأرسطية على قصيدة المديح العربية القروسطية هو تعامله مع التقديم الأدائي لقصيدة المدح على أنه جانب من الجوانب التي يجب تسليط الأضواء عليها وفهمها من منظور التصور الأرسطي؛ لأنه وسيلة أساسية من الوسائل التي «تُكمل، فيما يقرر ابن رشد، التخييلَ الموجود في الأقوال الشعرية أنفسها من قِبل التشبيه والوزن واللحن»، وذلك ما تجلى في مصطلحين من المصطلحات التي ربما كان الناقد العربي القروسطي يستخدمها للمرة الأولى في تعامله مع الشعر العربي «الغنائي»، وهما مصطلحا «القاص» و«المحدِّث». ولما كان هذان المصطلحان يحددان وظائف من يقوم بتقديم أو بأداء الشعر للمتلقي، كان من الملائم أن يقود تفعيلهما، لدى ابن رشد، إلى تقديم عدد من المصطلحات الأخرى المتصلة بهما اتصالاً قوياً ومنها القصص والحديث. وبقدر ما تعد هذه المصطلحات جميعاً

علامات على سعي ابن رشد إلى تقديم أفكار جديدة لنظرية أو نظريات الشعر في الثقافة العربية القروسطية، فإنها دوال على أن نظرية أرسطو كانت قادرة، حتى في ترجمتها المشوَّهة، على رفد الناقد العربي القروسطي، أو ابن رشد تحديداً، بنظرات قادرة على أن تلفت انتباهه إلى عديد من جوانب الشعر العربي القروسطي، سواء في إنتاجه أو في تلقيه، التي لم تلق اهتماماً أو عناية من النقاد العرب القروسطيين. لقد بيّن ابن رشد أن «أول أجزاء صناعة المديح الشعري» هو إحصاء المعاني الشريفة التي «بها يكون التخييل»، ثم كساؤها «اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه»، وجعل من «هيئات المحدثين والقصاص» وسيلة لإكمال تأثير التخييل، ومن ثم كان حرصه على أن يتناول، بشيء من التفصيل النسبي، دور هؤلاء القصاص والمحدثين:

> فالقاصُّ والمحدّث في المديح ينبغي أن تكون هيئة قوله وشكله هيئةَ مُحقٍّ لا شاكٍّ وهيئة جاد لا هازل – مثل قول القائل أي أناس يكونون في غاياتهم واعتقاداتهم. والقصص والحديث الذي ينبغي أن يعبر عنه القاصُّ والمحدّث، وهو بهاتين الحالتين، هو الخرافة التي تكون بالتشبيه والمحاكاة – وأعني بالخرافة تركيبَ الأمور التي يُقصد محاكاتها، إما بحسب ما عليه في أنفسها في الوجود، وإما بحسب ما اعتيد في الشعر من ذلك وإن كان كذباً – ولهذا قيل للأقاويل الشعرية خرافات. فالقصّاص والمحدّثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والاعتقادات.(٣٤)

يشير هذا الوصف إلى أن ابن رشد كان يدرك أن عمل القاص أو المحدث يقوم على مقومين وهما: إحكام الصياغة اللغوية للكلام أو القول الشعري وتناسب طريقة أدائه مع ما يتصف به المديح من جدية. وبتمتعه بهذين المقومين يستطيع القاص والمحدث أن يفوق غيره من المحاكين في القدرة على محاكاة العادات والاعتقادات. ومن البين،إذن، أن جدة صياغة الفكرة أو التصور الذي قدمه ابن رشد هنا يكشف عن أصالته لأنه بقدر ما لحق فكرة أرسطو من تشويه في ترجمة متى بن يونس،(٣٥) فإن ما قدمه ابن رشد يعد صياغة متماسكة من ناحية، كما كانت قادرة، من ناحية أخرى، على الإسهام في تغيير عديد من توجهات النقد العربي الوسيط تجاه الشعر الغنائي، أو على أقل تقدير تعديلها تعديلات مؤثرة في هويتها.

٣

اعتمدت صياغة ابن رشد لنظريته في الشعر والأنواع الأدبية المختلفة على استخدام مجموعة من مصطلحات الأشكال السردية التي عرفتها الثقافة العربية القروسطية، والسعي إلى تفعيل دلالاتها في سياقات التصورات التي صاغها تنظيراً لماهية الشعر والأنواع الأدبية السردية التي تناولها. وهذه المصطلحات هي: القصة والقصص والحكاية والحديث والأخبار والخرافة، ولما كانت هذه المصطلحات قد تواترت في سياقات تحليل ابن رشد للعناصر التي تتشكل منها القصيدة والمهام التي تؤديها القصيدة، فإن من الملائم، عند درس وظائف هذه المصطلحات أن تُدرس في سياقات علاقاتها بأفكار ابن رشد مما يبين عن فاعليتها.

رأى ابن رشد أن قصيدة المدح تتألف من ستة عناصر، وهي العناصر التي حددها بأنها «أجزاء صناعة المديح»، وهي عناصر الأقاويل الخرافية والعادات والوزن والاعتقادات والنظر واللحن. وأخذ ابن رشد يعرِّف كلاً منها والوظائف التي تؤديها في القصيدة، وجعل من العادات والاعتقادات والنظر، أيْ الاستدلال لصواب الاعتقاد، الأشياءَ التي يقوم الشاعر بمحاكاتها؛ أيْ أنها تعد، في ضوء ذلك الفهم، المادةَ التي يستمد منها الشاعر مضمون قصيدته. ولكنها، مع هذا، ليست في مرتبة واحدة من حيث أهميتها في مدِّ الشاعر بعناصر المضمون. وتعد العادات والاعتقادات، فيما يرى ابن رشد، «أعظم أجزاء المديح لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون، بل تحاكيهم من قِبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة واعتقاداتهم السعيدة. والعادات تشمل الأفعال والخلق. ولذلك جُعلت العادة أحد الأجزاء الستة واستغني بذكرها في التقسيم عن ذكر الأفعال والخلق.»(٣٦) ورغم أن ترجمة متى بن يونس لهذه الفقرة من كتاب **فن الشعر** من الفقرات التي يبرز فيها اضطراب شديد يُعمِّي على المقصود من الفكرة الأرسطية التي ترى أن «أعظم» أجزاء التراجيديا هو «نظم الأعمال» لأن التراجيديا «ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، وللسعادة والشقاء، والسعادةُ والشقاءُ هما في العمل. . . . فالتمثيل إذن لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق ولكنه يتناول الأخلاق من طريق محاكاة الأفعال»،(٣٧) فمقارنة فهم ابن رشد بفكرة أرسطو يكشف عن أن ابن رشد قد قدم تأويلاً للفكرة الأرسطية لا يتناقض معها، ولكنه يحولها إلى مجال الشعر الغنائي. فبدلاً من التراجيديا التي صاغ أرسطو فكرته من أجل بيان أن مجالها هو تقديم محاكاة للأفعال، بما يجعل تصوير الأخلاق نتاجاً لتلك المحاكاة، فإن ابن رشد جعل من «صناعة المديح» أو «قصيدة المدح» عملاً فنياً يصور بشراً بهدف تقديم محاكاة جمالية لعاداتهم، التي تشمل الأخلاق والأفعال، ولاعتقاداتهم «السعيدة». وبقدر ما يبدو الفهم الذي بلوره ابن رشد منطوياً على ضرب من التقليص لطبيعة المحاكاة الأرسطية، فإنه لم يكن متباعداً عن بلورة صياغة نظرية للمادة المجردة التي كانت تقدمها قصيدة المديح العربية القروسطية.

إن حرص ابن رشد على فهم تصورات أرسطو في ضوء منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية الوسيطة كان يدفعه إلى بيان الفروق بين هذه الأنواع في قدرتها على الإفادة من هذه التصورات أو إمكان استيعابها، أو إظهار قدرتها على أن تمتلك بعض العناصر أو الظواهر التي تجعلها كاشفة عن بعض الإمكانات التي تتضمنها التصورات الأرسطية. كما كان يضاف إلى هذه المنظومة، في تحليلات ابن رشد وموازناته، «الأقاويلُ الشرعية» أو ما يوجد في «الكتب الشرعية»، وهما مصطلحان كرر ابن رشد استخدامهما ليشير بهما إلى ما تتضمنه الكتب السماوية المقدسة من مواد أو عناصر بنائية وصياغية وقصصية تتشابه مع نظائرها في الأنواع الأدبية الشعرية والسردية على السواء. ويتجلى ذلك الحرص في تناول ابن رشد لعنصري الاعتقاد والنظر اللذين بيَّن أنهما موجودان في «الأقاويل الشرعية» وفي «الأقاويل الشرعية المديحية».(٣٨) وجعل ابن رشد للتشبيه أو للمحاكاة ثلاث وسائل، منها وسيلتان كرر الحديث عنهما بمصطلحي «الوزن» واللحن»، وأما الوسيلة الثالثة فقد اضطرب في التعبير عنها الاستخدامُ المصطلحي عنده؛ إذ استخدم مرة مصطلح «الأقاويل الخرافية» ومرة أخرى مصطلح «المحاكاة».(٣٩)

إن حرص ابن رشد على أن يتناول أجزاء صناعة المديح من حيث الكيفية يعود إلى أنه كان ينطلق من مبدأين جوهريين. يتمثل أولهما في أن بيان العناصر الضرورية لصناعة المديح يعني الكشف عن «المبدأ» الذي يمكِّن القائمين بهذه الصناعة من تجويد عملهم والوصول به إلى تحقيق الغايات المنوطة به على أفضل وجه. وبقدر ما يمكن وصف ذلك المبدأ بأنه مبدأ عملي يكشف عن استجابة ابن رشد لواحد من الأدوار الرئيسية التي أناطتها الثقافة العربية القروسطية بالناقد في علاقته بكل من الشاعر والسلطة الحاكمة، لاسيما حين كان الأمر يتعلق بغرض المديح، فإن المبدأ الثاني كان مبدأً جمالياً خالصاً تمثل في تأكيد المشابهة بين «الصناعة» و«الطبيعة». ولما كانت الطبيعة هي الأصل والصناعة، أو صناعة الشعر على وجه التحديد، محاكاة لذلك الأصل وَجَبَ، فيما يقرر ابن رشد، أن «تكون الصناعة تتشبه بالطبيعة – أعني أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة».(٤٠)

وقد شملت الأجزاء الكيفية لصناعة المديح، عند ابن رشد، مجموعةً من العناصر المؤسَّسة على بعض المبادئ الجمالية التي تنصب على طول القصيدة وطبيعة المحاكاة الشعرية في علاقتها بمحاكاة «القائم» و«الممكن» ونوعي المحاكاة باستخدام عنصري «الإدارة» و«الاستدلال»، ثم دور هذه العناصر جميعاً في تحقيق القصيدة لوظيفتها. وفي إطار تناول ابن رشد لمعظم جوانب هذه العناصر تبدت الموازنة بين الشعر والقصص والأمثال كاشفة عن مظاهر الجدل بين تلقي التصورات الأرسطية ومنظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية.

كان تناول ابن رشد لعنصر طول القصيدة أو عِظمها أول عناصر الأجزاء الكيفية لصناعة المديح. وكان منطلق تناوله السعيَ إلى أن تبلغ القصيدة أو صناعة المديح «الغايةَ التي في طباعها أن تبلغها»، وقد رأى أن القصيدة يجب أن يكون لها

> عِظم ما محدود تكون به كلاً وكاملةً. والكلُّ والكاملُ هو ما كان له مبدأ ووسط وآخر. والمبدأ قبل وليس يجب أن يكون مع الأشياء التي هو لها مبدأ. والآخر هو مع الأشياء التي هو لها آخر وليس هو قبل. والوسط هو قبل ومع، فهو أفضل من الطرفين إذ كان الوسط في المكان قبل وبعد. فإن الشجعان هم الذين مكانهم في الحرب ما بين مكان الجبناء ومكان المتهورين، وهو المكان الوسط. وكذلك الحدُّ الفاضل في التركيب هو الوسط، وهو الذي يتركب من الأطراف ولا تتركب الأطراف منه. وليس يجب أن يكون المتوسط وسطاً – أي خياراً – في التركيب والترتيب فقط بل وفي المقدار. وإذا كان ذلك كذلك فقد يجب أن يكون للقصيدة أول ووسط وآخر، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطاً في المقدار.(٤١)

وإذا كان النص الأرسطي الذي قدم ابن رشد تلخيصاً لترجمته يهدف إلى تحديد معنى التمام أو الكمال في بناء الحدث الذي تقدمه التراجيديا،(٤٢) فإن تأثير ترجمة متى بن يونس التي حوَّلت التصور الأرسطي إلى صناعة المديح لم يتعدَّ تقديم تعريفات موجزة بالعناصر الأساسية التي شكلت ذلك التصور. ورغم أن شرح ابن رشد لمبدأ عِظم القصيدة قد اقترن بتقديم تمثيل يجعل من الشجاعة وسطاً بين الجبن والتهور مما يكشف عن اعتماد ابن رشد على

تمثيل أخلاقي بعيد في دلالته ووظيفته عن معنى الوسط في بناء القصيدة، فإن طرح ابن رشد مسألة عِظم القصيدة بهذا الفهم يكشف عن سعيه إلى تمثل الفهم الأرسطي لمفهوم «الوحدة» وتعريفات العناصر المسهمة في تحقيقه، أي المبدأ والوسط والآخر، وبنائه تحقق تلك الوحدة على أساس من العلاقة بين عناصره الثلاثة. ورغم أن النص الأرسطي كان يتناول وحدة الحدث أو الفعل في التراجيديا، فإن فهم ابن رشد له كان على درجة من العمق، رغم غياب الأمثلة التطبيقية وغياب النوع الأدبي الذي يحلله أرسطو عن الثقافة العربية القروسطية، وذلك لأن صياغة أرسطو لمفاهيم الكل والبداية والوسط والنهاية كانت صياغة منطقية يسهل على القارئ الفيلسوف أن يتفهمها.[٤٣] ومع هذا ظل فهم ابن رشد لمعنى وحدة القصيدة فهماً نظرياً مجرداً بعيداً عن التحقق الفعلي لقصيدة المديح العربية القروسطية، كما أنه كان بعيداً عن الانطباق على نماذج قصيدة المديح العربية القروسطية، ومجافياً لطبيعة الشعر العربي الغنائي. ولما كان أقرب إلى المفهوم المنطقي، لا الفني، فإنه يمكن أن يوصف بالشكلية.[٤٤]

واكتسبت مسألة عِظم القصيدة أو طولها أهميتها في مجمل التصورات التي طرحها ابن رشد من اتخاذه إياها وسيلة إيضاح لبيان الفروق بين القصيدة من ناحية والأقوال الخطبية والمناظرات من ناحية أخرى من زاوية العلاقة بين طول العمل الفني أو النوع وطريقة تلقيه ووظيفته. ولقد كان ذلك الإيضاح جانباً من الجوانب التي أعادت ابن رشد إلى الاهتمام بالتلقي السمعي للشعر والخطابة والمناظرات. وأسَّس ابن رشد إيضاحه لتلك الفروق على ضوء مبدأ إدراكي يرى «أن النظر إلى المحسوس إنما يكون جيداً إذا كان بين الناظر وبينه بعدٌ متوسطٌ، لا إذا كان بعيداً عنه جداً ولا إذا كان قريباً منه جداً».[٤٥] ورغم أن ذلك المبدأ الإدراكي يتعلق بإدراك المحسَّات أو المحسوسات فإن ابن رشد قد تعامل في ضوئه مع إدراك أو تلقي المسموعات؛ فرأى أنه في حالة «التعليم البرهاني» يتطلب التعلم ألا تكون المدة قصيرة حتى يكون الفهم جيداً، كما يتطلب ألا تكون أطول مما ينبغي «لأنه يلحق المتعلمَ في ذلك النسيان»، ورأى أن ما يعرض في التعليم بعينه يعرض في الأقاويل الشعرية؛ أي «إن كانت القصيدة قصيرة لم تستوف أجزاء المديح، وإن كانت طويلة لم يمكن أن تتحفظ في ذكر السامعين أجزاؤها فيعرض لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى».[٤٦] ولعل ما يلفت انتباه قارئ ابن رشد أنه استطاع، في أحيان كثيرة من تلخيصه لكتاب أرسطو وتطبيقه لأفكاره على الشعر العربي والأدب العربي، أن يقدم صياغة دقيقة لعدد من أفكار أرسطو. رغم ذلك الاضطراب الواضح الذي يسود كثيراً من تعبيرات متى بن يونس وصياغاته؛ ففكرة عِظم القصيدة كانت ترجمتها عند متى بن يونس مضطربة،[٤٧] على حين اقتربت صياغة ابن رشد من جوهر التصور الأرسطي الذي تلخص في مقولة إنه «ينبغي أن يكون في القصة طولٌ، وأن يكون هذا الطول مما يسهل حفظه في الذكر».[٤٨] ولعل حضور ذلك الجوهر الأرسطي بوضوح لدى ابن رشد يعود إلى أن نص أرسطو كان يتناول نوعاً أدبياً أدائياً يُتلقى بصرياً وسمعياً، أما ابن رشد فقد كان يتناول نوعاً أدبياً، هو الشعر، يُتلقى بصرياً وسمعياً أيضاً، ولهذا علل وضع حد طبيعي لصناعة الشعر.[٤٩]

كان تناول ابن رشد لكثير من أفكار أرسطو نمطاً من أنماط تأويل التصورات الأرسطية، مما يشير إلى أن ذلك التأويل كان يتصل بعاملين متداخلين، وهما رغبة ابن رشد في تقديم الأفكار الصالحة لأشعار الأمم جميعها، وإدراكه جوانب خصوصية الشعر العربي، مما كان يحدُّ،

ويحدد له أيضاً، الآفاق التأويلية التي يتحرك في أطرها ومستوياتها المختلفة. وقد تناول ابن رشد «مقصد الأقاويل الشعرية» في نص دال يمضي على النحو الآتي:

> وظاهر أيضاً مما قيل من مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهي التي تسمى أمثالاً وقصصاً مثل ما في كتاب **كليلة ودمنة**. لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها، على ما قيل في فصول المحاكاة. وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فإن عملهم غير عمل الشعراء، وإن كانوا يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون. وذلك أن كليهما وإن كانا يشتركان في الوزن فأحدهما يتم له العمل الذي قصده بالخرافة، وإن لم تكن موزونة، وهو التعقل الذي يستفاد من الأحاديث المخترعة. والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن. فالفاعل للأمثال والقصص إنما يخترع أشخاصاً ليس لها وجود أصلاً ويضع لها أسماء. وأما الشاعر فإنما يضع أسماء لأشياء موجودة. وربما تكلموا في الكليات. ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال. وهذا الذي قاله هو بحسب عادتهم في الشعر الذي يشبه أن يكون هو الأمر الطبيعي للأمم الطبيعية.[٥٠]

ويثير هذا النص جملة من الملاحظات الدالة التي يمكن أن تبدأ بملاحظتين؛ تشير أولاهما إلى ذلك الخلاف الشديد بين تلخيص ابن رشد والترجمة الدقيقة لهذا النص من **فن الشعر** على نحو ما يبدو في ترجمتي كل من عبد الرحمن بدوي وشكري عياد،[٥١] وإن لم يمنع هذا من أن يتبدى في تلخيص ابن رشد عدد من الأفكار القريبة من التصورات الأرسطية في بعض الجوانب التي تناولها هذا النص. وتشير ثانيتهما إلى أن العبارة أو الجملة الأخيرة التي أنهى بها ابن رشد هذا النص عبارة أضافها ابن رشد؛ إذ لم ترد في ترجمة متى بن يونس. ورغم غموض معنى تعبير «الأمم الطبيعية» في **تلخيص** ابن رشد،[٥٢] فالعبارة بمثابة تعليق كاشف عن رأي ابن رشد في التصورات الأرسطية التي طرحتها هذه الفقرة. وتنصب جملة الملاحظات على تبيان الكيفية التي ميز بها ابن رشد بين الشعر والقص الذي استخدم ثلاثة مصطلحات تشير إليه في هذا النص وهي: القصص والأحاديث المخترعة والأمثال التي يقصد بها الأمثال التي تُقدم في صيغة قصصية على نحو ما تكشف عنه إشارته إلى **كليلة ودمنة**، بالإضافة إلى المصطلحات الأخرى التي استخدمها في كثير من فقرات **التلخيص**، وهي الحكاية والخرافة، مما يوجب التلبث أمامها للتعرف على دلالاتها ودورها في التصورات النقدية التي صاغها ابن رشد.

يرى ابن رشد أن الشعر والقص، أو بالأحرى عدداً من أنماط القص التي كان معنياً بالنظر إليها، يشتركان معاً في كونهما محاكاة وفي كونهما يقومان بمحاكاة الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود. وذلك ما يدعمه إفادة ابن رشد من القص القرآني وتقديمه عديداً من نماذجه أمثلة لبيان بعض التصورات الأرسطية المتصلة بالبنية الدرامية لبعض الأشكال القصصية. ولكن القص، فيما يرى ابن

رشد، يقوم أيضاً بمحاكاة الأمور المخترعة الكاذبة. أي إن ابن رشد تقبل الشعر بوصفه محاكاة لما هو موجود أو ما يمكن أن يوجد بالفعل، كما تقبل القص الذي يقدم محاكاة لما يوجد في هذين المجالين أو الإطارين، على حين أنه رفض القص أو الأشكال القصصية التي تقوم على اختراع أشخاص ليس لها وجود تاريخي. وينطوي هذا الموقف من القص، أو من الأشكال القصصية التي رفضها ابن رشد، على بعد إيجابي ضمني يتمثل في إدراك ابن رشد أن القص يتطلب تصوير أشخاص يضع لها المؤلف أسماء، أي يميزها المؤلف بمجموعة من الصفات التي تجلِّيها في وعي المتلقي. كما يتطلب أيضاً تصوير مجموعة من المواقف التي تصور العلاقات التي تربط بين هذه الشخصيات، وما يعتريها من تغيرات أو تحولات. ولقد كان ذلك الفهم حاضراً، ضمنياً، في تحليل ابن رشد لنماذج القص القرآني ونماذج القص الشعري، التي سنتوقف عندها في فقرة تالية.

ولعل تفكير ابن رشد، وربما غيره من نقاد التراث وبلاغييه، في أنماط القص في ضوء القص القرآني كان يدفعهم إلى تأكيد مقولة إن القص محاكاة لأحداث ووقائع تاريخية ثابتة. ولهذا السبب كان التحرج من قبول أنماط القص التي يشعر أنها لا تقوم على أساس من تاريخ صحيح. وفي هذا كان ابن رشد يلتقي مع معاصره أبي الفرج بن الجوزي (ت ٥٩٧هـ) الذي علل كراهية «بعض السلف» للقص لستة أسباب منها «أن القصص لأخبار المتقدمين تندُر صحته»، وأن «أقواماً ممن يُدخل في الدين ما ليس منه قصُّوا فأدخلوا في قصصهم ما يُفسد قلوب العامة»، وأن «عموم القُصَّاص لا يتحرون الصواب ولا يحترزون من الخطأ لقلة علمهم وتقواهم».[٥٣] وبذلك يعد هذا الموقف تنويعاً على موقف الثقافة العربية الرسمية القروسطية من القص.[٥٤] وربما كان على قارئ ابن رشد أن يسجل أن هذا الموقف ليس إلا بعداً واحداً من أبعاد مواقف متعددة لابن رشد من القص، وستتجلى الأبعاد الأخرى في فقرات تالية. ولعل من المهم أن يضيف قارئ ابن رشد أن رفضه لبعض أشكال القص التي تقدم محاكاة بالأمور المخترعة الكاذبة يعود إلى أن هذه الأشكال تظل، حتى لو كانت منظومة، «تهدف إلى التعقل ولا يراد منها التخييل» الذي جعله الفلاسفة العرب القروسطيون المهمة الأساسية للشعر.[٥٥]

وكان من المبرر في ظل ذلك الموقف الرشدي الذي كان يهوِّن من بعض أشكال القص التي تقدم محاكاة بالأمور المخترعة الكاذبة أن يرفع ابن رشد من مكانة الشعر لأن الشاعر يتناول الكليات، ولهذا جعل «صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال».[٥٦] ومع ذلك، كان ابن رشد يتقبل عدداً من الأشكال السردية كالحكاية والقصة والحديث والخرافة – وهي المصطلحات التي انتقلت إليه من ترجمة متى بن يونس – ويحاول أن يتعامل معها بوصفها تصويراً للعوالم المتخيلة التي يعبر عنها كل من القاص والمحدِّث في تقديمه للقصيدة، ورأى أن «القصص والحديث الذي ينبغي أن يعبر عنه القاص والمحدِّث وهو بهاتين الحالتين هو الخرافة التي تكون بالتشبيه والمحاكاة، وأعني بالخرافة تركيب الأمور التي يقصد محاكاتها، إما بحسب ما هي عليه في أنفسها أعني في الوجود، وإما بحسب ما اعتيد في الشعر من ذلك وإن كان كذباً، ولهذا قيل للأقاويل الشعرية خرافات. فالقصاص والمحدِّثون هم الذين لهم القدرة على محاكاة العادات والاعتقادات».[٥٧] وإذا كان ابن رشد قد جعل من الأقاويل الخرافية أولى أجزاء صناعة المديح، فذلك ما يتطلب تحليلاً لدلالات الخرافة وقيمتها السردية باعتبارها الشكلَ السردي الشامل الذي تنضوي في إطاره عديد من الأشكال السردية الفرعية كالحكاية والحديث والقصة.

إن نمطاً من التحليل اللغوي الثقافي لدلالات مصطلح الخرافة في الثقافة العربية القروسطية يمكن أن يكشف عن الدلالات التي حملها المصطلح، والتي كان لها حضورها، بصور متفاوتة، في **تلخيص** ابن رشد. ويكشف ذلك التحليل أن للخرافة ثلاث دلالات،(٥٨) وهي أولاً: «الحديث المستملح من الكذب»، ورغم «كذب» الحديث لكنه، في الوقت نفسه، يلقى قبولاً من المستمعين أو المتلقين، ثانياً: كل الأحاديث المكذوبة (ولعلنا يجب أن نلاحظ من تعريف ابن منظور أن صفة «الكذب» يخلعها هنا السامع أو المتلقي على ما يتلقاه)، ثالثاً: «كل ما يُستملح ويُتعجب منه» من الأحاديث، أي كل الأحاديث التي يستملحها السامع أو المتلقي والتي تثير تعجبه. ولنلحظ أن هذا المعنى لم يقرن تلك الأحاديث بالكذب أو الوضع، وركز على تمتعها بما يثير استملاح السامع أو المتلقي ويثير فيه العجب أو التعجب الذي يدفعه إلى متابعة الحديث. ويبدو أننا نستطيع أن نؤول فهم ابن رشد للخرافة، في كثير من استخداماته لها، على هذا المعنى الثالث. وفي هذه الدلالات كان العنصر السردي، المتمثل هنا في مصطلح الحديث، القاسم المشترك بين هذه الدلالات، بما يؤكد أن الحمولة السردية لمصطلح الخرافة ظلت المقوّم الأساسي لها. وحتى حين أُطلِقت الخرافة على الأحاديث الكاذبة فإن هذا الاستخدام بقدر ما كان ينفي العلاقة بين الأحاديث والواقع، كان يؤكد، في الآن ذاته، الهوية السردية للأحاديث، أي للخرافة. وفي تتبع دلالات الخرافة عند مؤلف موسوعي كابن النديم (ت٣٨٠هـ) ما يكشف عن أنه خصص المقالة الثامنة للمؤلفات الخاصة بـ«الأسمار والخرافات والعزائم والسحر والشعوذة»،(٥٩) وخصص الفن الأول منها لكتب «الأسمار والخرافات»، وفيه حديث عن بدايات التأليف في هذا النمط عند الفرس، وانتقال هذا النمط إلى العربية مثلاً في **ألف ليلة وليلة** و**كليلة ودمنة**. ولنا أن نسجل الملاحظتين الآتيتين، وهما:

١ – تكرار العطف بين الخرافات من ناحية وكل من الأسمار والأحاديث والتواريخ والأمثال من ناحية أخرى؛ فهو يقول: «أسماء كتب الهند في الخرافات والأسمار والأحاديث»،كما يقول: «أسماء كتب الروم في الأسمار والتواريخ والخرافات وأمثالهم».(٦٠) ويمكن أن يقال، لهذا، إن هذا الاستخدام يؤكد البعد القصصي أو السردي في الخرافة، كما أنه لا يحمل لفظة «الخرافة» بعداً سلبياً قوياً، على نحو ما نجد في أحد معنييها عند ابن منظور. بل إن ربط الخرافة أو عطفها الدائم على السمر يؤكد أن وظيفة التسلية والترفيه هي الوظيفة الأساسية لكل منهما. ومن ذلك ما يقوله ابن النديم عن محمد ابن إسحاق إن «أول من سمر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يُضحكونه ويخرّفونه، لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظَ والحرس، واستعمل لذلك بعده الملوك كتاب **هزار أفسان** ويحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سمر لأن السمر ربما حُدِّث به في عدة ليال، ورأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث».(٦١) ومن الملاحظ أن الوصف السلبي الوارد في العبارة الأخيرة تكرر أيضاً في وصف ابن النديم لـ«**كتاب تاريخ الروم**، كتاب **سمسه ودمن** على مثال كتاب **كليلة ودمنة** . . . وهو كتاب بارد التأليف، بغيض التصنيف».(٦٢) وأغلب الظن أن هذا الوصف السلبي ينصب على جانب الأسلوب أو الصياغة اللغوية.

٢ – تكرار صيغة الفعل «يخرّف» و«تخرّف» بمعنى يحكي الخرافات أو يقوم بسردها، وذلك ما يتضح في النص المنقول عن الإسكندر، وفي النص التالي الوارد في الكلام عن سبب تأليف **هزار أفسان** الذي يفسر معناه بأنه «ألف خرافة» حيث يقول عن سبب تأليفه: «وكان السبب

في ذلك أن ملكاً من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد، فتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها: شهرزاد، فلما حصلت معه ابتدأت تُخرّفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث، إلى أن أتى عليها ألف ليلة».(٦٣) ومثل هذا الفهم يؤكد الدلالات السردية لمصطلح الخرافة، فضلاً عن مفهومها بوصفها عقائد يؤمن بها أصحابها، وإن كان الآخرون لا يعتقدونها فيصفونها بالخرافة؛ أي أنها في تصورهم بعيدة عن مفهومهم للعقل ومجاوزةٌ لحدوده.

وعلى هذا، يستطيع قارئ ابن رشد أن يلحظ أن دلالات مصطلح الخرافة عنده كانت تتراوح بين (١) الدلالة السردية التي تجعله شكلاً جامعاً لأشكال سردية متعددة كالحكاية والحديث والخبر، و(٢) الدلالة على مجموعة العقائد التي يؤمن بها البعض دون أن يكون الآخرون قادرين على قبولها لأنها تبدو مجاوزة للعقل. وكانت الدلالة الأولى هي الدلالة الأكثر تواتراً عند ابن رشد؛ فقد برزت في عدد من المواضع، ومنها ما ظهر من أن ابن رشد اتخذها علامة على القدرة الشعرية التي يمتلكها الشاعر، وذلك على النحو الذي جعله يرى «أن الشاعر يكون شاعراً بعمل الخرافات والأوزان بقدر ما يكون قادراً على عمل التشبيه والمحاكاة».(٦٤) ويقابل مصطلح الخرافات، في هذا النص، مصطلح «القصص» في ترجمة شكري عياد.(٦٥) على حين برزت الدلالة الثانية لديه عند حديثه عن الشعر اليوناني.

بإمكان قارئ **تلخيص** ابن رشد أن يضيف إلى تأويله لموقف ابن رشد الإيجابي من الأشكال السردية ومن مفهوم الخرافة بوصفها مصطلحاً سردياً، ذلك الموقف الذي يجليه مصطلحا «القصص الشعري» و«الأشعار القصصية»، وهما مصطلحان لم يكن لهما أن يدلفا إلى ساحة النقد العربي القروسطي لولا ترجمة كتاب **فن الشعر** لأرسطو. وإن كان من الضروري الإشارة إلى سبق ابن رشد إلى وضع هذين المصطلحين اللذين لم يعرفهما النقد العربي القروسطي قبله؛(٦٦) إذ كان المصطلحان مقابلين دلاليين وضعهما ابن رشد لمصطلح الملحمة عند أرسطو؛ ولانجدهما في ترجمة متى الذي استخدم مصطلحي «إفي» و«السمر» ترجمة لمصطلح الملحمة عند أرسطو.

إن مصطلحي القصص الشعري والأشعار القصصية يشيران، عند ابن رشد،(٦٧) إلى نمط أو نوع من الأنواع الشعرية التي تقوم على المحاكاة، ولكنها ليست محاكاة للأفعال وإنما للأزمنة التي وقعت فيها تلك الأفعالُ. وقد عرف العرب هذا النوع، فيما يقرر ابن رشد، «في وصف الأحوال الواقعة مثل الحرب وغيره مما يتمدحون به»، كما أن هذا النوع يصور «كيف كانت أحوال المتقدم مع أحوال المتأخر وكيف تنقلُ الدول والممالك والأيام».(٦٨) ورأى ابن رشد أن هذا النوع الشعري قليل الوجود في الشعر العربي، وأن العرب كانوا يستخدمونه في التخييل «إما في أفعال غير عفيفة وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط».(٦٩) ولكن المحاكاة التي يحققها هذا النوع الشعري كانت كثيرة الورود في الكتب الشرعية مما يؤكد، في ضوء الأمثلة الشعرية التي قدمها ابن رشد، أن المقصود لديه هو تلك الأشعار التي تستلهم القصص التي قدمتها الكتب المقدسة عن الأمم السابقة وأحوالها وما اعتراها من تغيرات في لحظات من تاريخها سجلتها الكتب المقدسة، والأشعار التي تعتمد على مادة سردية من خبر أو حكاية أو قصة، وغيرها من الأشكال السردية

العربية القديمة والقروسطية. وسعى ابن رشد إلى أن يحدد عناصر تحقيق الإجادة الفنية في ذلك النوع الشعري، فرأى أن ذلك يتحقق «متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغاً يُري السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه»،(٧٠) وأن إجادة وصف الوقائع في الأشعار القصصية تتطلب «أن يحصل للإنسان أولاً جميع المعاني التي في الشيء الذي يقصد وصفه، ثم يركب على تلك المعاني الأجزاءَ الثلاثةَ من أجزاء الشعر - أعني التخييل والوزن واللحن»،(٧١) وأن «الأشعار القصصية سبيلها في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية سبيل أجزاء صناعة المديح».(٧٢)

ولعل اللافت أن ابن رشد قدم شاهداً شعرياً يتألف من خمسة أبيات للأسود بن يعفر على أنه نموذج للأشعار القصصية الجيدة.(٧٣) ومن تحليل هذا الشاهد في علاقته بصفات الأشعار القصصية الجيدة عند ابن رشد، وفي علاقته بمواقف النقاد العرب السابقين على ابن رشد، من الظاهرة التي أقرَّ ابن رشد بوجودها في الشعر العربي - وهي ظاهرة القصص الشعري أو الأشعار القصصية - سيلحظ القارئ المعاصر أن ابن رشد كان قادراً على التواصل مع التراث النقدي السابق عليه. ولكن وعيه العميق بجوهر عديد من التصورات الأرسطية جعله أكثر قدرة على تفهم ظاهرة القص أو السرد في الشعر العربي القديم والوسيط وتأطيرها في صيغة نقدية تحمل بصمته الفكرية. وهذا ما يجليه تحليل تصور عدد من النقاد العرب السابقين على ابن رشد عن العلاقة بين الشعر والقص، تلك التي يمكن أن تتولد عنها تنظيرات من قبيل القصص الشعري أو الأشعار القصصية. فقد التفت عدد من النقاد والبلاغيين العرب السابقين على ابن رشد إلى العلاقة بين النص الشعري وقص الأحداث أو الوقائع التاريخية، وذلك ما يجليه مصطلح «الاقتصاص» لديهم. إذ يبدو لنا من تحليل عدد من نصوص بعض السابقين عليه كابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) وأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) أن الناقد العربي الوسيط قد تعامل مع الاقتصاص على أنه ظاهرة تتمثل في علاقة النص الشعري أو النثري بنص آخر سابق عليه تتم الإحالة الضمنية إليه خلال النص الثاني، أو يقوم النص الثاني بالاعتماد على قصة أو حكاية أو خبر سابق، فيعمل على استقاء مجموعة من الأحداث الأساسية، وربما نقول، بلغة أكثر معاصرة، الوقائع التي تشكل المتن السردي، ويقوم بتوظيفها في شكل شعري أو قصيدة شعرية. ولما كان من الواضح - من خلال الأمثلة التي وردت عند النقاد العرب - أن النص الأول السردي ينتمي إلى «التاريخ»، فقد كان الشاعر الذي يقوم بالاستفادة منه مطالباً بأن يحافظ على الخطوط العامة والتفاصيل الجزئية له، مما يعني أن ذلك الناقد كان يتصور أن النص الثاني تعقبٌ للنص الأول أو اقتصاص له أو متابعة له، ولكنها متابعة ذات صياغة شعرية.(٧٤) ولعل نظرة متأنية إلى مصطلحي الشعر القصصي والأشعار القصصية عند ابن رشد، مقارنة بذلك الفهم، تكشف عن قيمة الإضافات النقدية التي حملها المصطلحان على يد ابن رشد.

٤

يعد جانب المهام التي تؤديها الأنواع الأدبية من أكثر الجوانب الجمالية التي عُني بها ابن رشد في تلخيصه. ومن اللافت لانتباه قارئ **التلخيص** ذلك التعدد الذي يبرز في جانبين، وهما: تعدد الأنواع الأدبية التي تناول ابن رشد مهامها أو تناول مهام الأدب من خلالها، وعلى هذا

تناول المهام التي تؤديها الخطابة والشعر وأنماط من القص، لاسيما القص في الكتب الشرعية، وتعدد الأشكال الفرعية التي تناولها في إطار النوع. وهذا ما يتضح، بقوة، في تناوله للشعر؛ فهو يراوح بين تناول الشعر على إطلاقه وشعر المديح خاصة، ثم شعر «الوصف» (ما يثير التعجب) والشعر القصصي. ويكشف ذلك عن صورة من صور العلاقة بين العناية بالأنواع والأشكال الأدبية عند ابن رشد ومنظومة الأنواع الأدبية الراسخة في الثقافة العربية الوسيطة؛ بمعنى أن إكثاره من الإشارة إلى مهام الشعر على إطلاقه، واهتمامه بتناول عديد من الأنماط الشعرية – وذلك في مقابل وضع الأشكال السردية في المرتبة الثانية من حيث اهتمامه بتحليل المهام المختلفة التي يمكنها القيام بها – لهو من الدوال على أن ابن رشد كان يستجيب، أحياناً ليست بالقليلة وفي نماذج متعددة من تحليلاته، لمنظومة الأنواع الأدبية السائدة في الثقافة العربية القروسطية، في الوقت ذاته الذي كان يسعى فيه، ضمنياً، إلى الإسهام في تعديلها أو الإضافة إليها.

كانت صياغات ابن رشد للمهام التي تقوم بها الأنواع الأدبية والأشكال المختلفة منها تتأسس على عدد من التصورات المحورية التي كان ابن رشد يسعى إلى الكشف عن تجلياتها، سواء على مستوى الأنواع والأشكال أو على مستوى بعض العناصر الجمالية أو البنائية التي تشكل بعض هذه الأنواع أو الأشكال. وفي سعيه إلى بلورة صياغاته، كان يمارس ضروباً من الجدل الفكري الخلاق مع ترجمة متى بن يونس؛ فيقوم بإعادة بلورة بعض الفقرات ليخلصها مما فيها من اضطراب، أو يقوم بصياغة أفكار أرسطو صياغة جديدة تختلف تماماً عن صياغات متى. كما كان يقوم بحذف بعض الأفكار أو الفقرات «الصغرى» التي كان يستشعر أنها لا تتوافق مع الصياغات الفكرية التي كان يسعى إلى بلورتها. وفي هذه العمليات التفسيرية والتأويلية المختلفة كان اعتماده على الشواهد الشعرية والنثرية والقرآنية وسيلة لتأصيل تصوراته في الثقافة العربية الوسيطة.

تأسست صياغات ابن رشد للمهام المختلفة التي يقوم بها الشعر بخاصة على مقولة استمدها من أرسطو، وهي مقولة التذاذ الإنسان بطبيعته بالتشبيه ومحاكاة الأشياء التي قد أحسَّها، وهي المقولة التي تجعل من الالتذاذ بالمحاكاة غريزة من الغرائز التي تفضي إلى إمكان اتخاذها مدخلاً لغايات أخرى؛ مما يعني أن ذلك الالتذاذ الفطري الذي يتولد في نفس المتلقي – لحظة تلقيه الأعمال الفنية المحقَّقة لجودة المحاكاة واستقصائها – إنما هو مجرد أساس يجعل منه الفيلسوف وسيلة لتأسيس مهام الشعر العميقة بخاصة، وذلك عبر توسيع معنى «التشبيه» ليصبح تلك المحاكاة التي تعتمد على وسائل إشارية متعددة. وبذلك أمكن لابن رشد أن يجعل من «التعليم» وظيفة يقوم بها الشعر مؤسَّسة على الإفادة من مقولة التذاذ المتلقي بالمحاكاة. وعلى هذا علل استخدام الإشارات «في التعليم عند الإفهام والتخاطب» بكونها:

> أداة معينة على فهم الأمر الذي يُقصد تفهيمُه لمكان ما فيها من الإلذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قِبَل ما فيها من التخييل فتكون النفس بحسب التذاذها به أتم قبولاً له. . . . والإشارات لما كانت هي تشبيهات لأمور قد أُحسّت، فبيّنٌ أنها تُستعمل لموضع المسارعة إلى الفهم والقبول له وأنها إنما تُفهم بما فيها من الإلذاذ لموضع التخييل الذي فيها. فهذه هي العلة الأولى المولِّدة للشعر.(٧٥)

ورغم ما انتهى به نص ابن رشد، هنا، من وصف تفاعل التخييل مع الإشارات بأنه «العلة الأولى المولدة للشعر»، فإن تصور ابن رشد للإشارات - بوصفها «تشبيهات لأمور قد أُحست»، مما يفسر استخدامها «لموضع المسارعة إلى الفهم والقبول له» - يمكن فهمه في دائرة تتصل بأداء القصيدة وتأثير الخطابة؛ بمعنى أن فاعلية الإشارات، التي تعود إلى كونها تشبيهات مركبة لأمور استشعرها الخطيب والشاعر تجعل منها وسيلة ملائمة يستخدمها كل من الشاعر والخطيب لتيسير فهم ما تقدمه القصيدة والخطبة من أفكار أو قيم أخلاقية أو مواقف سلوكية تهدف إلى إكساب المتلقي مجموعة من أنماط السلوك المستحبة والمقبولة اجتماعياً، فيسعى إلى محاكاتها في عالمه الواقعي، وبالقدر نفسه تقدم له ضروباً من أنماط السلوك المرذولة والمستهجنة اجتماعياً، فينأى بسلوكه، في عالم الحياة اليومية، عنها؛ لأنها عوامل تبعده عن الامتثال لمجموعة القيم الأخلاقية المثالية التي تتبناها الجماعة التي ينتمي إليها والتي تراها، تلك الجماعة، ضماناً لاستمرار وجودها في العالم الحقيقي. ورغم أن ابن رشد جعل من التذاذ الإنسان بالوزن واللحن العلةَ الثانية المولِّدة للشعر، فإن فاعلية «الإشارات» عنده دال على تعدد الأدوار الحيوية التي تؤديها العناصر الأدائية عند تقديم القصيدة؛ مما يعني أن التقديم الأدائي للقصيدة، بما ينطوي عليه من اعتماد على الأبعاد البصرية، يتحول إلى طريق مفض لتحقيق القصيدة، والخطبة أيضاً، تأثيرها في المتلقي عبر الجمع بين تحقق اللذة والتعليم، أو بعبارة أدق عبر جعل اللذة أو الالتذاذ الذي يتولد من المحاكاة، المتقنة أو شديدة الاستقصاء بخاصة، مرحلة أولى تفضي، عند التلقي، إلى تحقق مهمة الإفهام أو التعليم.

إن تأمل تصورات ابن رشد للمهام التي تؤديها الأنواع الأدبية، بأشكالها المتنوعة، يشير إلى إمكان إعادة بناء النسق القار في ذهن ابن رشد حول تلك المهام، بما ينطوي عليه ذلك النسق من تراتبية المهام، وما يقوم بينها من علاقات ومظاهر تجاوب وتناظر من ناحية، وما يتبدى بينها من اختلافات أو تناقضات من ناحية أخرى. وعلى هذا، كانت المهمة التعليمية أولى المهام القارة في الدرجة «السفلى» من درجات نسق مهام الأنواع والأشكال الأدبية عند ابن رشد، وكانت تليها، عبر التولد، مهمة التحسين والتقبيح التي أسَّسها ابن رشد على الجدل بين فهم موسَّع للتشبيه والعمل الفني بوصفه نتاجاً لذلك التشبيه. وحينئذ، كان ابن رشد يتعامل مع التشبيه ليس على أنه مجرد الأداة البلاغية الجزئية التي تُستخدم في العبارة أو الجملة على ذلك النحو الذي تناولته البلاغة العربية الوسيطة، بل على أنه مجموعة الطرائق الجمالية التي يعتمدها الأديب في عمله الفني، مما يجعلها كيفية شاملة تتجلى في العمل الشعري أو الأدبي أو الفني، وتنجلي من نظر الناقد إلى ذلك العمل، في كليته، من منظور العلاقة أو المقارنة أو الموازنة أو الموازاة بينه وبين الأصل الخارجي الذي يحاكيه. ويستطيع قارئ ابن رشد أن يقوم بإعادة بناء ذلك المفهوم من تحليله لعدد من النصوص التي قدمها ابن رشد، والتي تعامل فيها مع التشبيه بفهم مقارب لما قدمناه. وذلك خلافاً للمواضع الأخرى التي تناول فيها التشبيه بمعنى مقارب لمعناه في الدرس البلاغي العربي القروسطي.

جعل ابن رشد الأدب بأنواعه وأشكاله المختلفة محاكاةً، وجعل من استقراء الأشعار، وبخاصة في «الأمور الإرادية»، مفض إلى استنتاج أن «كل شعر وكل قول شعري فهو إما هجاء وإما مديح». ومن نصوص ابن رشد يتضح أن تعبير «الأمور الإرادية» ينصرف إلى الأمور التي تنجلي بالتحسين أو التقبيح. ورأى ابن رشد أن الأشعار، بما تقدمه للمتلقي من صور محققة لمعنى المحاكاة، تهدف إما إلى التحسين، أو التقبيح، وإما إلى المطابقة التي

تتحقق بكون القصيدة منتجةً لصورة جمالية تطابق ما يوجد في الطبيعة أو العالم، وإن كانت تلك المطابقة تضييقاً، فيما نرى، لمجالات المحاكاة ووظائفها.

وأثمر ذلك الفهمُ صياغة ابن رشد لكيفية تحقيق التحسين والتقبيح صياغةً تقوم على تفسير النص الأرسطي؛ فتربط بين عمل المحاكين والمشبهين بوصفه حثاً على عمل بعض الأفعال الإرادية وكفاً عن عمل بعضها الآخر من ناحية، وطبيعة الأمور التي تتم محاكاتها بوصفها إما فضائل وإما رذائل من ناحية ثانية، وتبعية كل فعل وكل خُلق للفضيلة أو الرذيلة من ناحية ثالثة؛ فإذا

> كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبيح، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يُقصد بها التحسين والتقبيح. . . . فإذن بالواجب ما كان يوجد لكل تشبيه وحكاية هذان الفصلان – أعني التحسين والتقبيح. وهذان الفصلان إنما يوجدان للتشبيه والمحاكاة التي تكون بالقول، لا المحاكاة التي تكون بالوزن ولا التي تكون باللحن. وقد يوجد للتشبيه بالقول فصلٌ ثالث، وهو التشبيه الذي يُقصد به مطابقة المشبَّه بالمشبَّه به من غير أن يُقصد في ذلك تحسين أو تقبيح لكن نفس المطابقة. وهذا النوع من التشبيه هو كالمادة المعدَّة لأن تستحيل إلى الطرفين – أعني أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها وتارة إلى التقبيح بزيادة عليها أيضاً.(٧٦)

إن هذا الفهم الذي يقدمه ابن رشد كان يركز على أن وظائف المحاكاة الثلاث، وهي التحسين والتقبيح والمطابقة، تتحقق في المحاكيات المعتمدة على القول فقط، مما يعني أن ما كان يقع في دائرة اهتمام ابن رشد، وهو يصوغ تصوره لهذه الوظائف، هي الأنواع والأشكال الأدبية المختلفة، لاسيما الشعر الذي كان مستقراً على رأس منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية. وبقدر ما يمكن أن توضع هذه الوظائف الثلاث في نسق فرعي أو ثانوي يجعل من المطابقة قائمة في أسفله ، فإن ذلك الموضع يجعل منها مجرد مادة مُهيَّأة قابلة لإعادة الصياغة التي تؤدي إلى إبرازها بطريقة جديدة تجعلها قابلة لضروب التحويلات التي يقوم بها الأدباء؛ بما يفضي إما إلى التحسين وإما إلى التقبيح الذي تتجلى آثاره أو تأثيراته المباشرة على سلوك المتلقي. ورغم أن ابن رشد أشار إلى أن أرسطو كان يمتدح أوميرش (هوميروس)، وذلك لأنه، فيما يقول، «كان يأتي في تشبيهاته بالمطابقة والزيادة المحسنة أو المقبحة»، (٧٧)فثمة إمكان للقول إن ابن رشد كان أدنى إلى أن يفهم الطريقة أو الطرق التي تتحقق بها تلك الوظائف، ولاسيما التحسين والتقبيح، فهماً مباشراً أو أقرب إلى المباشرة؛ مما يدل عليه هذا الحكمُ الذي قدمه على الشعر العربي حين قرر أنه ليس

> يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب، وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي – كما يقول أبو نصر – في النهم والكدية. وذلك أن النوع الذي يسمونه النسيب إنما هو حثٌ على الفسوق، ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان ويُؤدَّبون من أشعارهم بما يحثُّ على الشجاعة والكرم، فإنه ليس تحثُّ العرب في أشعارها من الفضائل على شيء سوى هاتين الفضيلتين، وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحثّ عليها وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر. وأما

الصنف من الأشعار الذي المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثير في أشعارهم، ولذلك يصفون الجمادات كثيراً والحيوانات والنبات.

وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الحثّ على الفضيلة أو الكفّ عن الرذيلة أو ما يفيد أدباً من الآداب أو معرفة من المعارف.(٧٨)

ولعل نظرة ابن رشد التي أعلت من شأن الشعر اليوناني ورأته أخلاقي المهام يحث على الفضائل أو ينهى عن الرذائل، كما رأته وسيلة لتقديم المعارف، لم تكن نظرة خاصة به وحده فقط؛ إذ كانت متأصلة عند عديد من مفكري التراث وفلاسفته السابقين عليه. فرغم قلة النماذج المترجمة من الشعر اليوناني، فإن طبيعة ذلك الشعر المترجم «كانت شديدة الشبه بالأقوال الحكمية، حتى ليمكن القول إن هذا الشعر لم يُترجم إلا لأنه كان يمثل وجهاً من وجوه الحكمة اليونانية»،(٧٩) ولقد «كان من أثر النظر إلى الشعراء اليونانيين والشعر اليوناني من خلال منظار الحكمة نشوءُ تصورات خاصة بالشعراء أنفسهم، فليس شعرُهم في معظمه حثاً على الفضائل وحسب، وإنما هم أنفسهم أيضاً ذوو منهج سلوكي خاص، فهم يترفعون عن الإسفاف في المهاترة، ويوجهون الأقوال اللاذعة عن طريق التلميح والتمثيل».(٨٠)

لعل أصالة الفهم المباشر لمهام التعليم والتحسين والتقبيح عند ابن رشد تنجلي من طريق آخر، وهو الذي يتكشف حين تناول ابن رشد مهمة من المهام الفرعية التي يقوم بها الشعر و«المكتوبات الشرعية»، وهي مهمة إثارة تعجب المتلقي. وذلك ما صاغه ابن رشد في فقرتين متتاليتين من تلخيصه رأى في أولاهما أن «من الشعراء من يُدخل في المدائح محاكاةَ أشياء يقصد بها التعجبَ فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة. وأنت تجد هذه الأشياء كلها في المكتوبات الشرعية، إذ كانت مدائح الفضائل ليس توجد في أشعار العرب، وإنما توجد في زماننا هذا في السنن المكتوبة».(٨١) وفي ثانيتهما قصر إثارة التعجب على أنماط شعرية بعينها معللاً ذلك بأن «هذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه. وذلك أنه ليس يُقصد من صناعة الشعراء أيُّ لذة اتفقت لكن إنما يُقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح».(٨٢) ومن الملاحظ أن هاتين الفقرتين ليس هناك ما يقابلهما سواء في ترجمة متى بن يونس أو في ترجمة شكري عياد،(٨٣) مما يعني أن ابن رشد قدم هذه الفكرة تأكيداً لما لاحظه من قبل من أن هدفاً من أهداف المحاكاة هو إثارة تعجب المتلقي مما يُحاكى. ولعل ما قاده إلى هذه الفكرة ما لاحظه في المكتوبات الشرعية التي يشير بها إلى عدد من النصوص القرآنية والحديثية التي تقوم على استخدام تقنية التمثيل البلاغي، بهدف الكشف عن القيم أو الآثار الإيجابية التي تتولد من التمسك بفضيلة من الفضائل، وذلك على نحو ما يتجلى في عديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تجعل من تقنية «التمثيل» البلاغي وسيلة بنائية وجمالية لتشكيل المعنى الذي يتصل، غالباً، بتصوير قيمة من القيم وما يترتب على الإيمان بها وممارستها من آثار أخلاقية».(٨٤)

إن مثل هذا الفهم هو الذي جعل ابن رشد يفرق بين إحداث التعجب الذي يتولد من المكتوبات الشرعية واللذة التي تحدثها صناعة المديح، وهي لذة تخييل الفضائل؛ إذ لما كان الشعر مؤلفاً من أقاويل مُخيِّلة، فإنه يستطيع القيام بدور أخلاقي يتمثل في تخييل الفضائل للمتلقين، وذلك عبر ما يقوم به الشاعر من عمليات التحسين أو التقبيح على المادة التي يستمدها من الواقع

أو من الثقافة، ليجعلها وسيلة لتخييل ضروب السلوك المثالية. وذلك ما يعني أن هناك ضرباً من ضروب التفاعل بين وظيفتي إحداث اللذة بتخييل الفضائل، والتحسين والتقبيح اللذين يقوم بهما الشعر بخاصة في نسق ابن رشد للمهام التي تقوم بها الأنواع الأدبية المختلفة.

إن ثمة حضوراً لافتاً ومتكرراً في آراء ابن رشد وتصوراته حول مهام الأدب عامة، والشعر بخاصة، لإسهام عناصر التأثير البصري في تفعيل تلك المهام، وذلك ما تكشفه تلك العلامة المتكررة، في عديد من نصوص **تلخيص** ابن رشد، في ذلك القران المتواتر بين الشعر والتصوير من منظور التأثير الذي يتولد عن المحاكاة. وقد أفضى ذلك القران بابن رشد إلى تأكيد أن أس صناعة المديح هو المحاكاة التي يفضي إتقانها إلى إحداث التذاذ المتلقي التذاذاً لا يحققه تقديم الأشياء أو العناصر، التي تتم محاكاتها، بذاتها بدلاً من تقديم نتاج محاكاتها للمتلقي. وذلك ما يعود إلى أن «الالتذاذ ليس يكون بذكر الشيء المقصود ذكره دون أن يحاكى، بل إنما يكون الالتذاذ به والقبول إذا حوكي. ولذلك لا يلتذ الإنسان بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة أنفسها ويلتذ بمحاكاتها وتصويرها بالأصباغ والألوان. ولذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير».(٨٥)

في نسق المهام التي يقوم بها الشعر وعدد من الأشكال السردية عند ابن رشد تحتل مهمة «توليد الخوف والرحمة» المكانةَ العليا فيه، ولعل تحليل ابن رشد لهذه المهمة من أكثر المواضع الكاشفة عن عمق علاقته بنظرية الدراما الأرسطية ومحاولته بلورة تصور متسق لبعض جوانب النظرية. فإذا لم يكن المقصود بالتطهير عن طريق الخوف والشفقة واضحاً أو مفهوماً، بدرجة كافية، في كتاب **فن الشعر**، فإن ذلك «الغموض النسبي» دفع الدارسين المحدثين إما إلى السعي إلى قراءة مصطلح «التطهير» في إطار علاقاته بالمصطلحات الشبيهة به والمقاربة له في مؤلفات أرسطو الأخرى، وذلك على نحو ما يتجلى، في أوائل القرن العشرين، عند بوتشر Butcher،(٨٦) أو تأويل المفهوم وضمّه إلى واحد من الخطابات النقدية المعاصرة كنظريات التلقي والتأويل ونقد استجابة القارئ.(٨٧) وفي **تلخيص** ابن رشد برز الحضورُ الكثيف للرحمة والخوف في عدد من المواضع التي راوح فيها بين شرح كيفية إحداث مهمة الخوف والرحمة وتناول الموضوعات واستخدام الطرائق الفنية أو الجمالية التي تؤدي أو تُسهم في تحقيق هذه الغاية.(٨٨) ومن الملاحظ أن أرسطو قد تناول في عديد من فقرات **فن الشعر** الأصولَ والمبادئ التي يجب مراعاتها في التراجيديا لتحدث الخوف والشفقة في نفوس المشاهدين،كما حدد بعض صفات الموضوعات التي يؤدي نظمها إلى إثارة الخوف والشفقة.(٨٩) وحين يُقرَنُ نص **تلخيص** ابن رشد بترجمة متى بن يونس وبترجمتي شكري عياد وعبد الرحمن بدوي، تتبدى عديد من وجوه التغييرات التي قام بها ابن رشد في سعيه إلى بلورة مفهوم إحداث الخوف والرحمة بوصفه تحديداً أو تقنيناً لمهمة من المهام التي يقوم بها الشعر وعدد من الأشكال السردية.

أسس ابن رشد تعريفه جوهر صناعة المديح على مقوم المحاكاة التي تجعل نفوس المتلقين تنفعل «انفعالاً معتدلاً» بما تولد فيها تلك المحاكاة «من الخوف والرحمة، وذلك بما يُخيَّل في الفاضلين من النقاء والنظافة. فإن المحاكات إنما هي للهيئات التي تلزم الفضائل لا الملكات، إذ ليس فيها أن تُخيل».(٩٠) وبذلك أحلَّ ابن رشد توليدَ الخوف والرحمة في نفوس المتلقين المحل ذاته الذي أحلَّه لها أرسطو في تعريفه للتراجيديا. وعلى ذلك رأى أن «تركيب المدائح» يقوم على «خلط» أو تفاعل أنواع من الاستدلالات وأنواع الإدارة،

ومن المحاكاة التي توجب الانفعالات المخيفة المحرِّكة المرقِّقة للنفوس. وذلك أنه يجب أن تكون المدائح التي يُقصد بها الحثُّ على الفضائل مركبةً من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوفة محزنة يُتفجع لها وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستئهال. وذلك أن بهذه الأشياء يشتد تحرك النفس لقبول الفضائل. فإن انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة أو من محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل ليس فيه شيء مما يحث الإنسان ويزعجه إلى فعل الفضائل إذ كان ليس يوجب محبةً لها زائدة ولا خوفاً. والأقاويل المديحية يجب أن يكون فيها هذان الأمران، وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل، فإن المحاكاة ترقُّ النفوس وتزعجها لقبول الفضائل. وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعة في الأقاويل الشرعية على هذا النحو الذي ذُكِر إذ كانت تلك هي أقاويل مديحية تدل على العمل – مثل ما ورد من حديث يوسف – صلى الله عليه – وإخوته وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمى مواعظ.(٩١)

وبمقارنة هذه الفقرات بترجمة متى،(٩٢) يتكشف جانب من الإضافات القيمة التي قدمها ابن رشد إلى عديد من الأفكار الأرسطية التي ثقفها من ترجمته. فترجمة متى لهذه الفقرات يمكن وصفها بأنها غامضة ولا معنى لفقراتها، ولا يمكن أن تؤدي إلى أي نتيجة إيجابية لمن أراد أن يفهم نظرية أرسطو أو تصوراته. وما صنعه ابن رشد هنا بلورة لأفكار مضطربة في ترجمة متى. ولأنه استطاع أن يفهم، بعمق، ما لم يفهمه متى، كان من الطبيعي أن يشير إلى أن نماذج تحقق هذه الأفكار موجودة في «الأقاصيص الوعظية»، ومنها قصة يوسف عليه السلام، أي أن ابن رشد، هنا، يدرك أن المحاكاة الحقة التي تحرك النفس لقبول الفضائل لا يمكن أن تتحقق إلا عن تصوير أناس. وبقدر ما كان هذا الفهم يقود ابن رشد إلى التعامل مع القص القرآني بوصفه محاكاة، كان يقوده أيضاً إلى أن يستكشف في القص القرآني جوانب تتعلق ببنيته السردية أو الدرامية، بتعبير أحمد درويش.(٩٣) وذلك ما لا يمكن أن يتبدى إلا في نص سردي أو أدائي درامي يقوم على تصوير «التحول» في مصائر الشخصيات من الأفضل إلى الأسوأ؛ مما يولد في نفس المتلقي مشاعرَ متباينةً يمكن أن تكون خوفاً وإشفاقاً، أو تحسباً من حلول المصير ذاته بالمتلقي. وذلك ما يختلف عن التعامل البياني مع هذا القص، على ذلك النحو السائد في التراث النقدي والبلاغي. إن الفقرات الخاصة بوظيفة الخوف والرحمة كانت من أكثر الفقرات التي أشار فيها ابن رشد إلى نماذج من القص القرآني.

إن أهمية توليد شعوري الخوف والشفقة، من خلال التراجيديا، هي التي جعلت أرسطو يتناول الطرق التي يستطيع الشاعر الدرامي أو الكاتب المسرحي أن يعتمد عليها لتحقيق ذلك. وهو يرى أن الخوف والشفقة يمكن أن يتولدا من «المنظر المسرحي» أو من «نظم الأفعال». ويفضل أرسطو الطريق الثاني لأنه يدل على حذق الشاعر؛ لأنه «إذ كان واجب الشاعر أن يحدث لذة الشعور بالشفقة أو الخوف متخذاً سبيل المحاكاة، فبيِّنٌ أن ذلك ينبغي أن يُصنع في الأفعال».(٩٤) وترجمة متى لهذه الفقرة شديدة الاضطراب حتى أنها لا تكاد تقدم

معنى مفهوماً سوى في العبارة الأولى منها والتي تقول «فأما كون الذي للخوف والحزن فإنما يحصل من البصر».(٩٥) وقد صاغ ابن رشد الفقرة ذاتها على النحو الآتي:

> وينبغي أن تكون الخرافة المخيفة المحزنة مخرجها مخرج ما يقع تحت البصر – يريد من وقوع التصديق بها، لأنه إذا كانت الخرافة مشكوكاً فيها أو أُخرجت مخرج مشكوك فيها لم تفعل الفعل المقصود بها. وذلك أن ما يصدقه المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له. وهذا الذي ذكر هو السبب في أن كثيراً من الذين لا يصدقون بالقصص الشرعي يصيرون أراذل، لأن الناس إنما يتحركون بالطبع لأحد قولين إما قول برهاني وإما قول ليس ببرهاني، وهذا الصنف الخسيس من الناس قد عَدِمَ التحرك عن هذين القولين.(٩٦)

إن مقارنة الفهم الأرسطي بترجمة متى يكشف عن أن غياب النوع الأدبي الأدائي، الذي كان أرسطو يتناوله، عند متى، سواء في ثقافته العربية أو في ثقافته السريانية، قد جعله يقدم ترجمة تجمع بين الاضطراب الذي يكاد يتجلى في الجمل التي استخدمها في هذه الفقرة، وتقديم جملة واحدة ذات معنى واضح، وهي الجملة الأولى. ورغم ما فيها من اضطراب الصياغة، فيمكن وصفها بالوضوح النسبي من حيث دلالة الجملة على المعنى المقصود. ولكن المفارقة أن هذا المعنى الذي تقدمه ترجمة متى يبدو نقيضاً للمعنى الذي أراده أرسطو، حسب الترجمات الحديثة والصحيحة.(٩٧) وتكشف مقارنة **تلخيص** ابن رشد بترجمة متى عن أمرين قام بهما ابن رشد، وهما: تقديم صياغة متسقة للفكرة؛ فقد خلا تلخيصُه للفقرة من ذلك الاضطراب الشائع في ترجمة متى. وبناءُ تلك الصياغة على معنى الجملة الأولى في ترجمة متى. وقد أفضى ذلك البناء إلى تقديم فكرة جديدة مختلفة عن الأصل الأرسطي مع تطبيقه لفكرته على القصص الشرعي، وذلك ما أثمر تصوراً يمضي على النحو الآتي: ينبغي تقديم الخرافة المخيفة المحزنة تقديماً يعتمد على تفعيل العناصر المؤثرة تأثيراً بصرياً في من يتلقاها. وذلك لأن التقديم البصري هو وسيلة ضمان تحقيق تلك الخرافة تأثيرها المرجو؛ إذ إن ما لا يصدقه المرء وما يشك فيه لا يمكن أن يؤدي إلى إثارة فزعه أو إشفاقه. ولعل المسكوت عنه عند ابن رشد، هنا، هو أن تأثير الخرافة على المتلقي يتطلب أن يكون ذلك المتلقي مُلتقياً – من حيث المبدأ – مع الشاعر في الإيمان بالدلالة أو الدلالات التي تحملها تلك الخرافة. وبعبارة أخرى، لو أحلَّ القارئ كلمة الأسطورة – بمعنى العقيدة التي تؤمن بها الجماعة المنتجة للفن والمتلقية له، وذلك على النحو الذي يتجسد في تجربة التراجيديا الإغريقية – محل كلمة الخرافة، لكان معنى ذلك أن جانباً من الجوانب العميقة في التجربة التراجيدية الإغريقية وفي التنظير الأرسطي لها يقوم على التسليم بدور الأسطورة، من حيث هي معتَقدٌ مشترك، بين منتجي التراجيديا ومتلقيها، في تحقيق التأثير المبتغَى منها، وأن هذا الجانب واحد من الجوانب الجذرية التي تظل لصيقة بتلك التجربة لأنها دوال على هويتها الأصلية. وربما لهذا السبب تتكشف المفارقة الآتية: إذا كان ابن رشد قد أنتج، هنا، أي في تلك الفكرة أو ذلك الجانب، فهماً مختلفاً تماماً عن الفهم الأرسطي لها، فإن الفهم الجديد كان يستجيب لجانب من الجوانب الجذرية في التجربة التراجيدية الإغريقية وفي التنظير الأرسطي لها. ولعل هذا ما يتأكد من المثال الذي يقدمه ابن رشد؛ إذ يجعل تأثير القصص الشرعي قائماً على إيمان من يتلقونه بصدقه. وكأن ذلك القصص هنا مثيل

للأسطورة في الثقافة الإغريقية، مما يعني أن ذلك القصص الشرعي يُتطلب فيه، ليحقق تأثيره في المتلقي، أن يكون المتلقي معتقداً بصحته. ولعل ذلك القصص الشرعي لم يكن سوى القص القرآني الذي أخذ ابن رشد يلتفت إلى بعض جوانب بنائه الدرامي التي تجعله قادراً على التأثير في المتلقي.

إن قوة التأثيرات التي مارستها فكرة توليد الخوف والشفقة في التصور الأرسطي للتراجيديا كانت تجد استجابات متعددة من لدن ابن رشد، وإن كان يستخدم تلك الاستجابات في مجال تفسيره لوظيفة قصيدة الشعر وعدد من الأشكال السردية أو القص القرآني تحديداً. ورغم أن عديداً من هذه الاستجابات كانت نمطاً من التحوير للأفكار الأرسطية التي تلقاها ابن رشد عبر ترجمة متى بن يونس، فإن ابن رشد كان قادراً، في أحيان عديدة، على صياغة تحويراته في صورة قادرة على الإفهام، كما كان قادراً على ضرب أمثلة من الثقافة العربية تكشف عن تحقق الأفكار التي تبلورها صياغاته. وهذا ما يتبدى، على سبيل التمثيل، في تلك الفقرة التي يلخصها ابن رشد بالقول:

> وإنما تحدث الرحمة والرقة بذكر حدوث الشقاوة بمن لا يستحق وعلى غير الواجب. والخوف إنما يحدث عند ذكر هذه من قِبل تخيل وقوع الضار بمن دونهم – أعني بنفس السامع – إذ كان أحرى بذلك. والحزن والرحمة إنما تحدث عند هذه من قِبل وقوعها بمن لا يستحق. وإذا كان ذكر الفضائل مفردة لا يوقع في النفس خوفاً من فواتها ولا رحمة ومحبة، فواجبٌ على من يريد أن يحث على الفضائل أن يجعل جزءاً من محاكاته للأشياء التي تبعث الحزنَ والخوف والرحمة.(٩٨)

فبمقارنة هذه الصياغة بالفهم الأرسطي الذي تعكسه ترجمة شكري عياد،(٩٩) يتضح أن الفهم الأرسطي قائم على أساس تصوره أن الشفقة التي يشعر بها المتلقي، عند تلقيه التراجيديا، تنصرف إلى من لا يستحق الشقاء عندما يشقى، وأما الخوف فينصرف إلى من يشبهنا. ومن المقارنة يتضح أن ابن رشد، رغم ابتعاده عن الأصل الأرسطي للفكرة، فإنه استطاع أن يقدم فكرة على قدر من التماسك.

إن محورية مهمة توليد الرحمة والخوف في تصور ابن رشد للشعر، ولبعض أنماط القص القرآني تحديداً، كانت تدفعه إلى الوقوف المتأني أمام العناصر أو المواد التي يمكن الالتذاذ بمحاكاتها مع تحقيق الرحمة والخوف في الآن نفسه. وبقدر ما كان ذلك الوقوف دالاً على سعي ابن رشد إلى تأصيل هذه المهمة في إطار نسق المهام التي يقوم بها الشعر وعدد من أنماط القص القرآني، فإن بناء ابن رشد هذه المهمة على أساس من الجمع بينها وبين مهمة الالتذاذ بالمحاكاة دال مقابل على سريان تلك المهمة الثانية في المهام كافة التي يقوم بها الشعر وعدد من أنماط القص القرآني.

حين كان أرسطو يسعى إلى تحديد مادة الحوادث التي يستطيع الشاعر الدرامي أو الكاتب أن يولّد من محاكاته لها شعوراً قوياً بالحزن يفضي، بدوره، إلى توهج شعوري الخوف والشفقة في نفس المتلقي، فإنه استنبط، من تأمله لعدد من التراجيديات اليونانية، أن جريان الحوادث الأليمة بين الأحباب «كأن يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ابنها أو يهم بذلك أو بفعل آخر مثله» هو النمط الذي ينبغي أن يقدمه.(١٠٠)

وقد أنتج متى بن يونس ترجمة شديدة الاضطراب لتلك الفقرة، يعسر على القارئ أن يُحصِّل منها معنى مفيداً.(١٠١) على حين أن ابن رشد قد صاغ الفكرة على نحو يقرر فيه أنه

> معلوم ما هي الأشياء التي تفعل اللذات بمحاكاتها من غير أن يلحق عن ذلك حزن ولا خوف. وأما الأشياء التي تلحق مع الالتذاذ بمحاكاتها الرحمةُ والخوفُ، فإنما يقدر الإنسان على ذلك إذا التمس أي الأشياء هي الصعبة من النوائب التي تنوب، وأي الأشياء هي الأشياء اليسيرة الهينة التي ليس يلحق عنها كبير حزن ولا خوف. وأمثال هذه الأشياء هي ما ينزل بالأصدقاء بعضهم من بعض من قبل الإرادة من الرزايا والمصائب لا ما ينزل بالأعداء بعضهم من بعض، فإن الإنسان ليس يحزن ولا يشفق لما ينزل من السوء بالعدو من عدوه كما يحزن ويخاف من السوء النازل بالصديق من صديقه. وإن كان قد يلحق عن هذا ألم، فليس يلحق مثلَ الألمِ الذي يلحق من السوء الذي ينزل من المحبين بعضهم ببعض – مثل قتل الإخوة بعضهم بعضاً، أو قتل الآباء الأبناءَ، أو قتل الأبناء الآباءَ. ولهذا الذي ذكره كان قصص إبراهيم عليه السلام فيما أُمر في ابنه غاية الأقاويل الموجبة للحزن والخوف.(١٠٢)

وتكشف مقارنة **تلخيص** ابن رشد بترجمة متى عن أن ابن رشد قد صاغ فكرة قريبة من الفهم الذي يقدمه الأصل الأرسطي. وربما يكون ابن رشد قد أفاد في ذلك من ترجمات أو شروح لكتاب أرسطو مجهولة لنا، أو أن الرصيد الفكري الشارح لنصوص فلسفة أرسطو لدى العرب القروسطيين، والذي تشكل عبر قرون، قد أتاح لابن رشد إمكانات في الفهم والتأويل لم تتح لسابقيه. ولعل صياغة ابن رشد لعديد من أفكار أرسطو كانت نتاجاً لحسه الفلسفي ذي القدرات العميقة القادرة على التقاط بعض الأفكار التي تتضمنها النظرية الأرسطية دون أن تكون الشروح والترجمات العربية لها قادرة على تمثلها. وحين قدم ابن رشد تمثيلاً للفكرة المقدَّمة في تلخيص هذه الفقرة، فقد كان ذلك دالاً على تمثله العميق للفكرة المطروحة. وربما كان من الممكن القول، من زاوية أخرى، إن حضور عديد من الأمثلة والنماذج، التي تشبه بعض الأمثلة والنماذج والأفكار التي تناولها أرسطو، في الثقافة العربية كان عاملاً من العوامل التي يسَّرت لابن رشد فهم تلك الأفكار الأرسطية وتمثلها.

إذا كان هدف التراجيديا عند أرسطو هو إثارة شعوري الخوف والشفقة في نفس المتلقي حتى تتطهر نفسه من هذين الشعورين، فإن تحقيق هذا الهدف يتطلب تحقق عدد من المقومات البنائية في بنية الحدث التراجيدي بخاصة. وقد أكد أرسطو ضرورة بناء الحدث التراجيدي على «التعرف» الذي يعني إدراك البطل لشيء كان يجهله، أو التحول (الانقلاب)، وهو التغير في مصير البطل بجريان الحدث في وجهة غير وجهته الأولى.(١٠٣) وفي ترجمة متى بن يونس تحول مصطلح «التعرف» إلى مصطلح «الاستدلال» الذي قصد به «العبور من لا معرفة إلى معرفة، التي هي نحو الأشياء التي تُحدَّد بالفلاح والنُجح أو برداءة البخت والعداوة لها»، على حين

تحول مصطلح «الانقلاب» إلى مصطلح «الإدارة» أو «التدوير» بمعنى «التغير إلى مضادة الأعمال التي يعملون كما قلنا، وعلى طريق الحق وبطريق الضرورة».(١٠٤)

وكان التعريفان اللذان قدمهما متى للمصطلحين الأرسطيين بعيدين عن الأصل. وحين قدم ابن رشد تلخيصه، فإنه قدم للمصطلحين دلالتين مختلفتين عن أصلهما الأرسطي وترجمتهما عند متى بن يونس. وعلى الرغم من ذلك، فقد سعى إلى تفهم أدوارهما في تحقيق القصيدة الخوف والرحمة. فقد رأى ابن رشد أن الإدارة والاستدلال كليهما من أنواع التخييل؛ بمعنى أنهما من الوسائل البنائية التي يعتمد عليها الشعراء. وفرق ابن رشد بين المحاكاة البسيطة التي تعتمد على واحد من نوعي التخييل والمحاكاة المركبة التي يُعتمد فيها على النوعين معاً، وإن كانت هناك إمكانات متعددة لاستخدامهما.(١٠٥)

ولقد حدد ابن رشد مفهومي الإدارة والاستدلال على نحو يرى أن «الإدارة محاكاة ضد المقصود مدحه أولاً بما يُنفر النفسَ عنه، ثم ينتقل منه إلى محاكاة الممدوح نفسه - مثل أنه إذا أراد أن يحاكي السعادة وأهلها ابتدأ أولاً بمحاكاة الشقاوة وأهلها ثم ينتقل إلى محاكاة أهل السعادة وذلك بضد ما حاكى به أهل الشقاوة. وأما الاستدلال فهو محاكاة الشيء فقط».(١٠٦) ورأى «أن أحسن الاستدلال ما خُلط بالإدارة»، كما رأى أن الاستدلال والإدارة يمكن استعمالهما في «الأشياء غير المتنفسة»، وفي «الأشياء المتنفسة»؛ وذلك بهدف التخييل أو المطابقة.(١٠٧) وعلى ذلك، جعل لكل من الإدارة والاستدلال دوراً مهماً في تحقيق الرحمة والخوف؛ إذ إن «الاستدلال الإنساني والإدارة إنما يُستعملان في الطلب والهرب. وهذا النوع من الاستدلال هو الذي يثير في النفس الرحمةَ تارةً والخوفَ تارةً. وهذا الذي يُحتاج إليه في صناعة مديح الأفعال الإنسانية الجميلة وهجو القبيحة».(١٠٨)

ومن الملاحظ أن تناوله لهما، بوصفهما وسيلتين مولدتين للخوف والشفقة، قد خلا من تقديم أي نموذج لاستخدامهما سواء في الشعر أو القص القرآني. ولعل إعمال هذين المصطلحين في اكتشاف جانب جذري من جوانب التشكيلات الدرامية والسردية كان يتطلب امتلاك أدوات نقدية وتحليلية قادرة على تشريح تقنيات السرد والتشكيل الجمالي للأشكال السردية. وهو طريق قطع فيه ابن رشد شوطاً جيداً، وذلك في حدود الإمكانات التي أتاحتها له ثقافة عصره، دون أن يقتدر على مواصلة السير فيه نحو خطوات أكثر تقدماً.(١٠٩)

٥

يمكن وصف مسلك ابن رشد في تعامله مع منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية من منطلق التصورات الأرسطية بأنه، نتيجة التصورات الأرسطية، كان يتحرك في إطار هذه المنظومة من حدّها الأعلى إلى حدّها الأسفل، ويسعى إلى التغيير في هذه الحدود أو تعديلها؛ وذلك على النحو الآتي: كان الشعر الغنائي يقع في أعلى منظومة الأنواع الأدبية في التراث العربي القروسطي، على حين كان القص نوعاً هامشياً يقع خارج هذه المنظومة. وكانت الخطابة والرسالة بمختلف أشكالهما نوعين أدبيين يليان الشعر في تلك المنظومة. وحين تلقى ابن رشد أفكار أرسطو وتصوراته، أخذ يسعى إلى الإفادة منها في إعادة بلورة نظرية الشعر والنظر إلى القص؛ وكان من الميسور له تطبيق كثير منها على الشعر الذي احتفى به النقاد والبلاغيون

العرب السابقون عليه والمعاصرون له، على حين أن تعامله مع القص دال على مسعى ضمني إلى إعادة النظر في ماهية القص أو السرد ومكانته داخل منظومة الأنواع الأدبية العربية القروسطية. وذلك ما كان يهيئ له إمكان الإسهام في تغيير نظرية منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة العربية القروسطية. ولعل ذلك الإمكان لم يخرج إلى حيز الوجود الفعلي المكتمل لأسباب لا تخص عمل ابن رشد، أو بالأحرى لا تخص طرائق تلقي الثقافة العربية القروسطية لكتاب **فن الشعر** لأرسطو، بل تخص بعض الثوابت الجمالية والنقدية التي تعكس، بصورة أو بأخرى، توجهات الفئات السائدة اجتماعياً التي كانت تحدد أشكال التعبير الثقافي والجمالي التي تدخل في حيز الأنواع الأدبية المقبولة في النسق الثقافي المعترَف به.

لقد حمل الفهم الرشدي لنظرية أرسطو في التراجيديا إمكان بلورة نظرة مغايرة إلى منظومة الأنواع الأدبية المستقرة في الثقافة العربية الوسيطة، وذلك من زاويتين متداخلتين: أولاهما الاعتراف بالأشكال أو الأنواع السردية بوصفها أنواعاً أدبية يمكن إدراجها في منظومة الأنواع الأدبية في الثقافة الرسمية. وبذا كان يمكن تعديل تلك المنظومة المستقرة في الثقافة الرسمية، أو وضع لبنة في بناء نظرية مغايرة. ولكن التناقضات التي شابت موقفه من القص كانت عاملاً من أبرز العوامل التي حالت دون ذلك. وثانيتهما طرح إمكانية وضع منظور لتداخل الأنواع الأدبية على النحو الذي تجليه فكرة بناء القصيدة على الإفادة من عديد من الأشكال السردية، وصياغة مصطلحين مثل الأشعار القصصية والقصص الشعري. وبذلك كان النقد العربي القروسطي يتاح له صياغة نقدية لظواهر إبداعية ماثلة في الثقافة العربية المعاصرة له، مما لم تكن موضع اهتمام من النقاد والبلاغيين العرب القروسطيين. ولكن هاتين النتيجتين الإمكانيتين لم تمارسا تأثيرهما الممكن أو المحتمل على النقد العربي الوسيط، ربما لأن إنجاز الفلاسفة العرب في صياغتهم لنظرية الشعر كان يمثل واحداً من إنجازات فئات عديدة في المؤسسة النقدية العربية الوسيطة. ولم يكن إنجاز هؤلاء الفلاسفة هو وحده صاحب اليد الطولى لدى فئات المتلقين العرب المعاصرين لهم.

إن ما قدمه ابن رشد من ملاحظات حول القص القرآني وسعيه إلى تطبيق بعض الأفكار والمفاهيم الأرسطية على عدد من نماذجه يشيران إلى أنه كان قادراً على صياغة منظور سردي وجمالي في دراسة القص القرآني. ولكن ذلك كان يتطلب تحقق مجموعة من الشروط الثقافية، من أبرزها أن يقوم ابن رشد بتطوير هذه الأفكار والتوسع فيها من ناحية، وأن يتلقف النقاد والبلاغيون الآخرون هذه الأفكار ويقوموا بتنميتها وبسطها من ناحية أخرى.[١١٠]

الهوامش

[١] انظر الدراسات الآتية: طه حسين، «البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر»، مقدمة كتاب **نقد النثر** المنسوب خطأً إلى قدامة بن جعفر (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢)، ص ص ١ – ٣١؛ شكري عياد، «كتاب أرسطوطاليس في الشعر: تاريخه في الثقافة العربية»، **كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي**، تحقيق شكري عياد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص ص ١٦٣–٢٩٠؛ إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن** (بيروت: دار الثقافة، د. ت.)،

ص ص ١٨٦-٢٥٠ و ص ص ٤١١-٤١٨؛ جابر عصفور، **مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي** (قبرص: مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ١٩٩٠ [١٩٧٨])، ص ص ١٠١-٢٣٦؛ ألفت الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤).

(٢) حمادي صمود، «ابن رشد قارئاً لأرسطو: البناء على الخطأ واختزال إمكانات النص المتن»، **المعنى وتشكله**، تنسيق المنصف عاشور (منوبة: منشورات كلية الآداب، ٢٠٠٣)، ص ٤٧٨.

(٣) شكري عياد، «كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، ص ص ١٨٠-١٩٠. وقد تناول في ص ص ١٨٠-١٨٥ أسلوب متى في الترجمة.

(٤) **المرجع السابق**، ص١٩٠.

(٥) حول التأثيرات اليونانية في الأدب العربي الوسيط انظر إحسان عباس، **ملامح يونانية في الأدب العربي** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨).

(٦) لاحظ شكري عياد، وهو بصدد تحليل ترجمة متى، أنه برغم ما في ترجمته من أخطاء فإن «ثمة فكرة هامة يمكننا أن نقول إن ترجمة متى قد نجحت في أدائها إلى حد كبير، وأعني بذلك فكرة 'الوحدة'. فأرسطو هنا لا يزال قريباً إلى الجو الفلسفي المجرد، ومن ثم لا يجد المترجم السرياني صعوبة في فهم معانيه، والفكرة تتغلب - بقوتها ووضوحها - على ركاكة أسلوب المترجم، بحيث يمكن أن تُفهم من مجمل كلامه، وإن انطمست معاني بعض الجمل». شكري عياد، **كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، ص ١٩٠.

(٧) ابن وهب الكاتب أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق حفني محمد شرف (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٦٩)، ص ص ١٥٠-١٥١. وفي هوامش المحقق نجد كلمتي «تحكيكها» و«الحَصَر» بدلاً من كلمتي «تمكينها» و«الخطر» اللتين في المتن، وهما أفضل في أداء المعنيين المقصودين في سياقهما.

(٨) حول منظومة الأنواع النثرية في الثقافة العربية القروسطية، يمكن مراجعة الدراسة القيمة والشاملة الآتية: عبد العزيز شبيل، **نظرية الأجناس النثرية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب** (صفاقس: دار محمد علي الحامي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠١.) ورغم أن هذه الدراسة توقفت عند نهاية القرن الرابع الهجري، فإن عمق ما فيها من تحليل وشمولية النتائج التي انتهت إليها تجعل المتصل بالتراث يمكنه، بصورة أو بأخرى، أن يطمئن إلى صدق هذه النتائج، نسبياً، على مرحلة ما بعد القرن الرابع الهجري.

(٩) حول استبعاد النقاد العرب القروسطيون القصَّ من منظومة الأنواع الأدبية لديهم، انظر ألفت الروبي، **الموقف من القص في التراث النقدي** (القاهرة: مركز البحوث العربية، ١٩٩٢).

(١٠) حول تجليات ربط حازم القرطاجني بين الشعر والخطابة والرسالة، انظر محمد الحبيب خوجة، تحقيق، **منهاج البلغاء** (تونس: الدار التونسية للكتب، ١٩٦٦).

(١١) انظر هذه الدراسات على النحو الآتي: شوقي ضيف، «البلاغة عند ابن رشد»، **مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة** (١٩٧٨)، ص ص ١٤-٢٨؛ سعاد عبد العزيز المانع، «شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق»، **مجلة جامعة الملك سعود**، مجلد ٦، العدد ١ (١٩٩٤)، ص ص ٤١-٧٢؛ محمد العمري، **البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها** (المغرب: طبع أفريقيا الشرق،

١٩٩٩)، ص ص ٢٢٣-٢٧١؛ أحمد درويش، «محاولات ابن رشد لتعريب الأفكار النقدية والبلاغية لأرسطو»، **ابن رشد فيلسوف الشرق والغرب** (تونس: منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والمجمع الثقافي لأبي ظبي، ١٩٩٩)، المجلد الثاني، ص ص ١٨٩-٢٠٩؛ حمادي صمود، ص ص ٤٧٥-٥١٤.

(١٢) في تحليله لتلخيص ابن رشد، انطلق أحمد درويش من القول إن «المحاولة الرشدية تميزت بكونها حاولت أن تُحدث في تلخيص النص الأرسطي مزج أفكاره بنصوص في الأدب العربي القديم أو المعاصر له وبنصوص من القرآن الكريم. وهذه الطريقة في التعريب أو إخضاع التصورات البلاغية والنقدية الخارجية لنصوص عربية، تختلف عن محاولات الترجمة الكلية، الدقيقة وغير الدقيقة، التي عُرفت باللغة العربية منذ عهد الترجمة العربية القديمة، ومحاولات أبي بشر متى بن يونس ويحيي بن عدي». انظر أحمد درويش، ص ١٩٣. وهو منطلق دقيق في فهم حقيقة عمل ابن رشد، ويمكن أن يؤدي إلى إدراك عديد من المشكلات التي واجهت ابن رشد، ورؤية الطرائق التي استخدمها للتغلب عليها. ولكن المشكل أن أحمد درويش قد غيَّب، في تحليله لأفكار ابن رشد، الأصول الأرسطية لها؛ فكان أن نسب لابن رشد عديداً من الاستنتاجات التي لا يمكن وضعها في إطارها الدقيق دون إدراك علاقات التفاعل وعلاقات التناقض التي تربطها بكل من الأصل الأرسطي وترجمة متى بن يونس. وتنطوي المقالة الحالية على سعي إلى تحقيق عدة أهداف من بينها ذلك الهدف.

(١٣) يرى جورج قنواتي أن ابن رشد قدم تلخيصه للخطابة في السنة نفسها التي قدم فيها تلخيصه للشعر، وهو عام (٥٧١هـ/١١٧٥م)، وإن كان قنواتي يلاحظ أن «تلخيص الخطابة» مؤرخ على العكس من «تلخيص الشعر». انظر جورج شحاته قنواتي، **مؤلفات ابن رشد** (الجزائر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٧٨)، ص ٨٦.

(١٤) كرر ابن رشد مقولة تحدد الغرض من تلخيصه بأنه تقديم «ما في كتاب أرسطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر إذ كثير مما هي فيه إما أن تكون قوانين خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها، وإما أن تكون ليست موجودة في كلام العرب وموجودة في غيره من الألسنة». ويقول في موضع آخر، وبعد أن لخص عدداً من الفصول: «فهذا ما في هذا الفصل من الأمور المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر. وسائر ما يذكر فيه كله أو جله مما يخص أشعارهم وعادتهم فيه». ويقول في موضع ثالث، وذلك بعد أن أشار إلى بعض الموضوعات التي تناولها أرسطو فيما يخص عدداً من أنماط الشعر اليوناني: «وكل ذلك خاص بهم وغير موجود مثاله عندنا إما لأن ذلك الذي ذكر غير مشترك للأكثر من الأمم، وإما لأنه عَرَض للعرب في هذه الأشياء أمرٌ خارجٌ عن الطبع، وهو أبينُ، فإنه ما كان ليثبت في كتابه هذا ما هو خاص بهم بل ما هو مشارك للأمم الطبيعية». انظر ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق تشارلس بتروورث وأحمد عبد المجيد هريدي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧)، ص ٥٣، ٦٥، ١٢٣، على التوالي، وانظر أيضاً ص ١٢٧. ولعل تأمل هذه النصوص التي أثبتناها يشير إلى أن ابن رشد كان متردداً في موقفه من كتاب أرسطو؛ فهو يؤكد،كثيراً، أن ما قدمه أرسطو هو القوانين الكلية للشعر التي تصدق على إبداعات الأمم كافة أو «الأمم الطبيعية» حسب عبارته، على حين أنه كان يدرك، أحياناً ليست بالقليلة، أن هناك قوانين خاصة بالشعر اليوناني أو بالشعر العربي كلٌ على حدة.

(١٥) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٥٤.

(١٦) عرّف ابن سينا التراجيديا على النحو الآتي: «إن الطراغوذية هي محاكاة فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة، بقول ملائم جداً، لا يختص بفضيلة جزئية، تؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل – محاكاة تنفعل لها الأنفس برحمة وتقوى. وهذا الحد قد بُيّن فيه أمر طراغوذيا بياناً يدل على أنه يذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيذ، على جهة تُميل الأنفسَ إلى الرقة والتقية. وتكون محاكاتها للأفعال. فيكون طراغوذيا يقصد فيه لأجل هذه الأفعال أن يكمل أيضاً بإيقاع آخر واتفاق نغم ليتم به اللحن. ويجعل له من هذه الجهة إيقاع زائد على أنواع أوزانه في نفسه. وقد يعملون عند إنشاء طراغوذيا باللحن أموراً أخرى من الإشارات والأخذ بالوجوه تتم بها المحاكاة». انظر ابن سينا، «تلخيص كتاب الشعر»، تحقيق عبد الرحمن بدوي، **فن الشعر**، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، د. ت.)، ص ١٧٦.

(١٧) متى بن يونس، ضمن شكري عياد، **كتاب أرسطوطاليس**، ص ص ٤٩–٥١. ونشير إلى أن ما بداخل النص المقتبس في المتن من علامات هكذا في الأصل.

(١٨) هذه ترجمة شكري عياد الفقرة ذاتها التي ترجمها متى: «فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عِظَمٌ ما، في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصرُ التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات. وأعني 'بالكلام الممتع' ذلك الكلام الذي يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء، وأعني بقولي تتوزع أجزاء القطعة عناصرُ التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها الآخر يتم بالغناء. وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون فيلزم أولاً أن تكون تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا، ويلي ذلك الغناء والعبارة، وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة. وأعني 'بالعبارة' نظم الأوزان نفسه. أما الغناء فلا يخفى على أحد معناه. ثم إذا كانت التراجيديا محاكاة لفعل، وكان يقوم به أناس يعملون، وهؤلاء يلزم أن تكون لهم خصائص ما في الخلق والفكر (فإننا ننسب إلى الخلق والفكر حينما نصف الأعمال بصفات ما، وينتج من ذلك أن للأفعال سببين هما الفكر والأخلاق، وعنهما يحدث كل نجاح وإخفاق)، فبناء على ذلك تكون 'القصة' هي محاكاة الفعل. وأعني بالقصة نظم الأعمال، وبالأخلاق ما ننسب إليه وصفنا للفاعلين بصفات ما، وبالفكر ما يدل به القائل على شيء أو يُثبت رأياً». شكري عياد، ترجمة حديثة لـ**كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، ضمن شكري عياد، **كتاب أرسطوطاليس**، ص ص ٤٨–٥٠. وأما ترجمة عبد الرحمن بدوي الفقرة ذاتها فقد وردت في كتابه **فن الشعر**، ص ص ١٨–١٩.

(١٩) حلل جابر عصفور تصورات نقاد التراث وبلاغييه للتشبيه، وانتهى من ذلك إلى مجموعة من النتائج منها أن نظرتهم إليه كانت «تهتم بالبحث عن مدى التطابق الخارجي بين أطراف التشبيه، ومدى التناسب العقلي بين العناصر المقارَنة». انظر جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠)، ص ١٩٣.

(٢٠) تكشف مراجعة الدراسات التي قدمها الدارسون المحدثون عن التأثيرات اليونانية في النقد العربي الوسيط عن غلبة البحث عن التأثيرات في المفاهيم البلاغية، كالاستعارة والمجاز بالدرجة الأولى، وبعض جوانب الأسلوب والبناء في الخطابة خاصة، ومحاولة الفلاسفة وحازم القرطاجني تمثُّل عدد من الأفكار المحورية لدى أرسطو، لاسيما ما يتصل بطبيعة المحاكاة ووظائفها. وللاستدلال على ذلك يمكن مراجعة الدراسات التي أثبتناها في الهامش الأول من هوامش هذه الدراسة.

(٢١) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ٦٧-٦٨.
(٢٢) **المرجع السابق**، ص ٦٨.
(٢٣) **السابق نفسه**.
(٢٤) ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي (بيروت: وكالة المطبوعات، د. ت.)، ص ٢٥٠.
(٢٥) يقول عبد الرحمن بدوي في هامش ٤، ص ٢٥٠ إن الأخذ بالوجوه ترجمة لكلمة يونانية تعني التمثيل، الإلقاء، العمل الخطابي. راجع أرسطو، **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمن بدوي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩)، ص ١٨٤، تعليق ٥.
(٢٦) ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، ص ٢٥٠.
(٢٧) **المرجع السابق**، ص ٢٥١.
(٢٨) **المرجع السابق**، ص ص ٢٥١-٢٥٢.
(٢٩) انظر الفقرة رقم ٧٧ من ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ١٠٥-١٠٨، وكذلك الفقرة رقم ٧٨، ص ١٠٨، وهما تتناولان مسألة الأداء.
(٣٠) يمكن مقارنة هاتين الفقرتين بترجمة شكري عياد، ص ص ١٠٤ و١٠٦، وترجمة بدوي ص ص ٥٢-٥٣.
(٣١) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ١٠٥-١٠٦.
(٣٢) يقول ابن رشد: «وإنما تُستعمل هذه مع الأقاويل التي ليست صادقة - أعني التي ليست هي ظاهرة التخييل. وأما الأقاويل الانفعالية التي هي ظاهرة التخييل ومناسبة للغرض المقول فيه وهي حق فليس تحتاج أن تُستعمل فيها هذه الأمور التي من خارج، فإنها تهجنها إذ كانت هذه إنما تُستعمل في الأقاويل التي تضعف أن تفعل ما قُصد بها إلا باقتران هذه الأشياء بها - وهي الأقاويل الرديئة». ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ١٠٦-١٠٧. ويكمل ابن رشد بهذا المثل الذي استقاه من واقعة أندلسية بالقول «فإن القائل من الفقهاء لعبد الرحمن الناصر بحضرة الملأ من أهل قرطبة يحرضه على حسداي اليهودي: 'إن الذي شرُفت من أجله يزعم هذا أنه كاذب'. لم يحتج في إغضاب الناصر عليه إلى أكثر من هذا القول، وإن كان لم يخرج عن سمته وهيئته لكون هذا القول حقاً. فلذلك لا ينبغي للشاعر أن يستعملها إذ كانت ليست هي فضلٌ فقط، بل وقد تهجن القول والقائل إذا كان معروفاً بالسمت والوقار». انظر ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ١٠٧-١٠٨.
(٣٣) لم ينل هذا الجانب عناية لائقة من المحدثين من دارسي الأدب والنقد العربي القروسطيين، وثمة دراسة وحيدة اهتمت بعرض ما يتعلق بتصورات الأدباء والنقاد القروسطيين بإنشاد الشعر، وهي دراسة علي الجندي، **الشعراء وإنشاد الشعر** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩).
(٣٤) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٦٩.
(٣٥) مراجعة ترجمة متى تكشف عن أنه رغم وجود عديد من الصياغات المفيدة، التي يمكن أن تقدم صورة ما من أفكار أرسطو، فإن غلبة الاضطراب والغموض على النسبة الكبرى من فقرات الترجمة تجعل من الصعب على المتلقي أن يكتسب مجموعة من الأفكار الكبرى المتناسقة، دون أن يصعبَ عليه التقاط فكرة جزئية جيدة من هنا أو من هناك.

(٣٦) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٧٠.

(٣٧) شكري عياد، **ترجمة كتاب الشعر**، ص ٥٢، وقد ترجم متى الفقرة على النحو الآتي: «وأعظم من هذه قوامُ الأمور، من قِبل أن صناعة المديح هي تشبه ومحاكاة لا للناس ولكن بأعمال، والحياة والسعادة هي في العمل، وهي أمرٌ هو كمال ما وعملٌ ما. وهم بحسب العادات فيشبهون كيف كانوا، وأما بحسب الأعمال فالفائزين أو بالعكس. وإنما يعرضون ويتحدثون لكيما يشبهون بعاداتهم ويحاكونهم، غير أن العادات يعرضونها بسبب أعمالهم. حتى يكون الأمور (والأمور) والخرافات آخر صناعة المديح، والكمالُ نفسه هو أعظمها جميعاً». انظر ترجمة متى، تحقيق شكري عياد، ص ٥٣.

(٣٨) يعرِّف ابن رشد الاعتقادَ بأنه «القدرة على محاكاة ما هو موجود كذا أو ليس بموجود كذا، وذلك مثل ما تتكلفه الخطابة من تبيين أن شيئاً موجود أو غير موجود، إلا أن الخطابة تتكلف ذلك بقول مقنع والشعر بقول محاكٍ، وهذه المحاكاة هي أيضاً موجودة في الأقاويل الشرعية»، على حين أنه عرَّف النظر بأنه «إبانة صواب الاعتقاد، وكأنه كان عندهم ضرباً من الاحتجاج لصواب اعتقاد الممدوح به. وهذا كله ليس يوجد في أشعار العرب وإنما يوجد في الأقاويل الشرعية المديحية». ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص٧٠. ونشير إلى أنه يستخدم مصطلح الاستدلال بديلاً أو مقابلاً دلالياً لمصطلح النظر. انظر، على سبيل المثال، ص ٧٠ من تلخيصه.

(٣٩) انظر استخدام هذه المصطلحات في ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص٦٩-٧٢.

(٤٠) **المرجع السابق**، ص ٧٦.

(٤١) **المرجع السابق**، ص ص ٧٣-٧٤.

(٤٢) ترجمة شكري عياد، ص ٥٨.

(٤٣) يقول شكري عياد وهو بصدد تحليل ترجمة متى: «ولكن ثمة فكرة هامة يمكننا أن نقول إن ترجمة متى قد نجحت في أدائها إلى حد كبير، وأعني بذلك فكرة 'الوحدة'. فأرسطو هنا لا يزال قريباً إلى الجو الفلسفي المجرد، ومن ثم لا يجد المترجم السرياني صعوبة في فهم معانيه، والفكرة تتغلب - بقوتها ووضوحها - على ركاكة أسلوب المترجم، بحيث يمكن أن تُفهم من مجمل كلامه، وإن انطمست معاني بعض الجمل». شكري عياد، **كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، ص ١٩٠.

(٤٤) لاحظ ابن رشد أن الشعراء العرب يتنقلون من «شيء إلى شيء»، وبخاصة عند المدح؛ فإذا عنَّ لهم شيء يتصل بالممدوح مثل سيفه أو قوسه «اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح»، ولذلك رأى، اعتماداً على مبدأ الوحدة أن من الواجب «أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصوداً به غرض واحد، وأن يكون لأجزائه عِظم محدود، وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر، وأن يكون الوسط أفضلها. فإن الموجودات التي وجودها في الترتيب وحسن النظام إذا عُدمت ترتيبها لم يوجد لها الفعل الخاص بها». ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٧٦.

(٤٥) **المرجع السابق**، ص ٧٤.

(٤٦) **المرجع السابق**، ص ٧٥.

(٤٧) ترجم متى بن يونس الفقرة المتصلة بعِظم القصيدة على النحو الآتى: «وليس إنما ينبغي أن تكون هذه فقط منتظمة مترتبة، لكن ينبغي أن يكون العِظم لا أي عظم اتفق، من قِبل أن معنى الجودة هو بالعظم والترتيب. وذلك أن النظر هو مركّب لقرب الزمان الغير محسوس، من حيث

تكون في الكل عظيم، وذلك أن النظر ليس يكون معاً، ولكن حالها حالٌ يجعل الناظرين واحد كل. وذلك من النظر (مثلاً) مثلُ أن يكون الحيوان على بعد عشرة آلاف ميدان. حتى يكون كما يجب على الأجسام وعلى الحيوان أن يكون عِظمٌ ما، وهذا نفسه يكون سهل البان – وبهذا نفسه يكون في الخرافة طولٌ، ويكون محفوظ في الذكر». ترجمة متى، ص ٦١. ورغم ورود بعض العبارات ذات المعاني المفهومة في هذه الفقرة فإن معظم عباراتها شديدة الاضطراب.

(٤٨) ترجمة شكري عياد، ص ٦٠.

(٤٩)علل ابن رشد لمسألة تحديد زمن المناظرة، ورأى أنه لو قيست صناعة الشعر إلى المناظرة لكان من الممكن تحديد زمان المناظرة بساعة الماء أو بغيرها ولكن «لما لم يكن الأمر كذلك، وجب أن يكون لصناعة الشعر حدٌّ طبيعي كالحال في الأقدار الطبيعية للأمور الموجودة. وذلك أنه كما أن جميع المتكونات إذا لم يعقها في حال الكون سوءُ البخت صارت إلى عِظم محدود بالطبع، كذلك يجب أن تكون الحال في الأقاويل الشعرية وبخاصة في صنفي المحاكاة – أعني التي تنتقل فيها من الضد إلى الضد أو ما يحاكي فيها الشيء نفسه من غير أن ينتقل إلى ضده». ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٧٥.

(٥٠) **المرجع السابق**، ص ص ٧٦–٧٧.

(٥١) انظر ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص ص ٢٦–٢٧، وترجمة شكري عياد، ص ٦٤.

(٥٢) تناول تشارلس بترورث في مقدمة تحقيقه **تلخيص كتاب الشعر** معنى تعبير «الأمم الطبيعية»، ورأى أن ابن رشد يرى «أن العرب ليسوا بأمة طبيعية»، وأن ابن رشد يطبق هذا التعبير على اليونان وأهل الأندلس. انظر ص ص ٣٨– ٣٩ من المقدمة. وتقول سعاد المانع: «يغلب على الظن أن ما يقصده بالأمم الطبيعية هو ما ذكره الفارابي (ت٣٢٩هـ) عن الأمم التي تعيش في خطوط عرض ليست قريبة من خط الاستواء ومن القطب فإن هؤلاء الأمم هم الذين عيشهم وشربهم وأغذيتهم على المجرى الطبيعي وهم الذين ينبغي أن يجعل ما يحسونه من الملائم وغير الملائم هو الطبيعي للإنسان». انظر: سعاد المانع، هامش رقم ١٩، ص ٤٦.

(٥٣) ابن الجوزي، **القصاص والمذكرين**، تحقيق محمد السعيد (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦)، ص ١٠.

(٥٤)حول موقف الثقافة العربية الرسمية القروسطية من القص، انظر ألفت الروبي، **الموقف من القص في تراثنا النقدي**.

(٥٥) انظر: ألفت الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص ١٠٠. ومن المفيد أن نشير إلى أنها بيَّنت أن هذا الموقف كان موقف ابن سينا أيضاً، كما أشارت إلى إطلاع ابن رشد على نظم **كليلة ودمنة** شعراً. انظر ص ص ٩٨–١٠٠.

(٥٦)حول موقف أرسطو من المقارنة بين الشعر من ناحية والفلسفة والتاريخ من ناحية ثانية، انظر ترجمة شكري عياد، ص ٦٤. وحول تأثير هذا الموقف الأرسطي في الفلاسفة المسلمين، انظر ألفت الروبي، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص ص ٩٨–١٠٠.

(٥٧) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٦٩.

(٥٨) تكشف مراجعة مادة (خ ر ف) في **لسان العرب وتاج العروس** عن أن معنى واحداً فقط من معانيها هو «فساد العقل». يقول ابن منظور: «الخَرَفُ: فساد العقل من الكِبَر، وقد خرِف الرجل بالكسر، يخرِف خَرَفا، فهو خَرِفٌ: فسد عقله من الكبر». ومن الملاحظ أن كل شرح بعد هذا

المعنى لا علاقة له بهذا المعنى سوى الفقرة التي عرض فيها معنى الخرافة وهذه هي الفقرة كاملة: «الخرافة: الحديث المستملح من الكذب، وقالوا: حديث خرافة: ذكر ابن الكلبي في قولهم: حديث خرافة، أن خرافة من بني عذرة أو من جهينة، اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث مما رأى يُعجَب منها الناسُ، فكذبوه، فجرى على ألسن الناس. ورُوي عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أنه قال: وخرافةُ حق. وفي حديث عائشة رضي الله عنها: قال لها حدثيني، قالت ما أحدثكَ حديث خرافة، والراءُ فيه مخففة، ولا تدخله الألف واللام لأنه معرفة إلا أن يريد به الخرافات الموضوعة من حديث الليل، أجروه على كل ما يُكذِّبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يُستملح ويُتعجب منه» انظر جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن أحمد بن منظور، **لسان العرب**، تحقيق عبد الله الكبير وآخرين (القاهرة: دار المعارف، د. ت.)، الجزء الثاني، ص ص ١١٤٠؛ محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس** (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، د. ت.)، الجزء السادس، ص ص ٨١-٨٤.

(٥٩) ابن النديم، **الفهرست**، تحقيق محمد عوني عبد الرءوف وإيمان السعيد جلال (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦)، الجزء الأول، ص ص ٣٠٤-٣١٧.

(٦٠) **المرجع السابق**، الجزء الأول، ص ٣٠٥.

(٦١) **المرجع السابق**، الجزء الأول، ص ٣٠٤.

(٦٢) **المرجع السابق**، الجزء الأول، ص ٣٠٥.

(٦٣) **المرجع السابق**، الجزء الأول، ص ٣٠٤.

(٦٤) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٧٨.

(٦٥) ترجمة شكري عياد، ص ٦٦.

(٦٦) بمراجعة **معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، نلاحظ أنه تناول مصطلح «القصص الشعري» وعرفه بأنه «هو القصص الذي يكتب شعراً»، ثم عرض تعريف ابن رشد وحده في ص ١٨٦، وقدم أبياتاً من قصيدة امرئ القيس عن صاحبته («سموت إليها . . .») على أنها المثلُ الذي ذكره ابن رشد. انظر أحمد مطلوب، **معجم مصطلحات النقد العربي القديم** (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٩)، الجزء الثاني، ص ص ١٨٦-١٨٧. ولنا أن نسجل أيضاً أن أحمد مطلوب لم يشر من قريب أو من بعيد إلى مصطلح «الأشعار القصصية» الذي وضعه ابن رشد، وذلك في عرضه لمصطلح «الشعر» وأنواعه المختلفة، ص ص ٦٦-٧٧.

(٦٧) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، الفقرة ٧١، ص ص ١٠١- ١٠٣، والفقرة ٩٨، ص ص ١٢٥- ١٢٦. وقارن أولاهما بترجمة شكري عياد ص ص ٩٨ و١٠٠، وترجمة بدوي ص ٤٩. وقارن ثانيتهما بترجمتي عياد وبدوي ص ص ١٣٠-١٣١، وبدوي، ص ص ٦٤-٦٦.

(٦٨) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ١٢٥-١٢٦.

(٦٩) **المرجع السابق**، ص ١٠١.

(٧٠) **السابق نفسه**.

(٧١) **السابق نفسه**.

(٧٢) **المرجع السابق**، ص ١٢٥.

(٧٣) **المرجع السابق**، ص ص ١٢٦-١٢٧.

(٧٤) ورد مصطلح «الاقتصاص» عند عديد من النقاد والبلاغيين وأصحاب كتب علوم القرآن. ومن تحليلنا لدلالاته في السياقات المختلفة لديهم نستطيع أن نستنتج الآتي:١ - عند أصحاب كتب علوم القرآن غلبت على المصطلح دلالة الإحالة اللفظية أو المعنوية التي يقوم بها نص تالٍ لنص سابق عليه. وهذه الدلالة مرتبطة من حيث النشأة، فيما نرى، بابن فارس في **الصاحبي** وممتدة لدى كل من الزركشي والسيوطي. فابن فارس عرف الاقتصاص بأنه «هو أن يكون كلام في سورة مقتصاً من كلام في سورة أخرى أو في السورة معها». ابن فارس، **الصاحبي**، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٧٧)، ص ٣٣٩. وهو الفهم نفسه الذي قَبله الزركشي في **البرهان**. انظر الزركشي، **البرهان** (القاهرة: مكتبة دار التراث، د. ت.)، الجزء الثالث، ص ص ٢٩٧-٢٩٨. وبتأمل الأمثلة القرآنية التي قدمها الزركشي يتأكد لنا أن الاقتصاص يحمل الدلالة التي استنبطناها هنا. وهي الدلالة ذاتها التي تتكرر لدى السيوطي. انظر السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن** (بيروت: دار الفكر، ١٩٧٩)، الجزء الثاني، ص ص ٨٨-٨٩. ٢- وأما عند النقاد كالعسكري وابن طباطبا فقد غلبت به الدلالة التي استنبطناها في المتن، وذلك ما يمكن أن يتضح من تأمل استخداماته الآتية: يقول أبو هلال العسكري موجهاً نصائحه للشاعر: «وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر واقتصاص كلام فتحتاج إلى أن تتوخى فيه الصدق وتتحرى الحق، فإن الكلام حينئذ يملكك ويحوجك إلى اتباعه والانقياد له»، **كتاب الصناعتين** (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٥٢)، ص ١٤٧. وهذا يكشف عن أنه تناول مصطلح الاقتصاص من زاوية ما يجب أن يراعيه الشاعر حين يبني قصيدته على خبر أو كلام أو حكاية سابقة، مما جعله يطالب الشاعر بتوخي الصدق وتحري الحق . وأما ابن طباطبا فقد تناول المصطلح أو الظاهرة، وسنتوقف هنا وقفة مطولة أمام المصطلح عنده ونتأمل السياقات التي ورد فيها: السياق الشامل لورود المصطلح عند ابن طباطبا هو تناوله لـ«الأبيات المتفاوتة النسج»، وهو يقول: «فأما هذه الأبيات المستكرهَة الألفاظ المتفاوتة النسج، القبيحة العبارة، التي يجب الاحتراز من مثلها»، ص ٨١، ويأتي بأمثلة كثيرة لها، ص ص ٨١-٨٣، نلاحظ أنها تجمع بين أكثر من ظاهرة ومنها ظاهرة الخطأ في الاستخدام اللغوي، أو النقص في تركيب الجملة أو العبارة مما يخل بالمعنى المقصود ويُحوج المتلقي إلى استكمال النقص بوضع الكلمة الساقطة التي يتضح لنا من تأمل أمثلته أن ضرورة الوزن هي التي ألجأت الشعراء إلى حذفها، ثم ظاهرة الاضطراب في البناء اللغوي للجملة أو العبارة كاستخدام التقديم والتأخير بطريقة غير جيدة مما يؤدي إلى اضطراب المعنى، والأمثلة الثلاثة الأخيرة المذكورة في ص ٨٣ كاشفة عن هذه الظاهرة، ومن الملاحظ أن هذه الظاهرة هي التي سماها البلاغيون - فيما بعد- التعقيد اللفظي، وقد أورد بيت الفرزدق المشهور («وما مثله في الناس . . . »). ثم علق على هذه الأمثلة تعليقاً موجزاً انتقل منه مباشرة إلى الحديث عن الاقتصاص، فقال: «فهذا هو الكلام الغثّ المستكره الغلق، وكذلك ما تقدمه، فلا تجعلن هذا حجة ولتجتنب ما أشبهه. والذي يُحتمل فيه بعض هذا إذا ورد في الشعر هو ما يضطر إليه الشاعر عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام، إن أُزيل عن جهته لم يجز، ولم يكن صدقاً ولا يكون للشاعر معه اختيار، لأن الكلام يملكه حينئذ، فيحتاج إلى اتباعه والانقياد له، فأما ما يمكن الشاعر فيه من تصريف القول وتهذيب الألفاظ واختصارها وتسهيل مخارجها، فلا عذر له عند الإتيان بمثل ما وصفناه من هذه الأبيات المتقدمة»، ص ص ٨٣- ٨٤. ولنا أن نلاحظ أن ابن

طباطبا هنا – وانطلاقاً من ذلك المبدأ الضمني الذي يدعو إلى محافظة الشاعر على الوقائع التاريخية التي يستلهمها في قصيدته تحقيقاً لقيمة الصدق التي نادى بها هؤلاء النقاد الذين تناولوا الاقتصاص في الشعر – يبيح للشاعر أن يتصف شعره بشيء من الغثاثة والاستكراه ما دام يقتص، في قصيدته، قصة أو حكاية أو خبراً، أي أنه أدرك نمطَ المغايرة التي تتولد من بناء الشاعر قصيدته على مصدر تاريخي قصصي أو سردي. وهذا ما ينبغي تسجيله لابن طباطبا. ثم ينتقل ابن طباطبا إلى القول: «وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبّره تدبيراً يسلُسُ له معه القولُ، ويطرّد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يُحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه، بزيادة من الكلام يُخلط به، أو نقص يُحذف منه، وتكون الزيادة والنقص يسيرين، غير مخدَّجين، لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غيرَ خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيِّدة له، وزائدة في رونقه وحسنه. كقول الأعشى فيما اقتصه من خبر السموأل [ويأتي بقصيدة الأعشى، ثم يقول] فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أُريدت له، من غير حشو مجتلب ولا خلل شاذ. وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله: 'أأقتل ابنك صبراً أو تجيء بها' فأضمر ضمير الهاء في قوله: 'وأختار أدراعه أن لا يُسبَّ بها'، فتلافى ذلك الخللَ بهذا الشرح، فاستغنى سامعُ هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية وأحسن تأليف، وألطف إيماءة». ص ص ٨٤-٨٥. ولعلنا يجب أن نسجل أنه بالإضافة إلى الملاحظات الأسلوبية التي أشار إليها ابن طباطبا عن استواء الكلام وسهولة مخرجه وتمام المعنى ووقوع كل كلمة موقعها وتجنب الحشو – تكرار إشارته إلى القيمة الجمالية للإيجاز والاختصار التي تجعل قارئ أو متلقي قصيدة الأعشى يحصّل متعتين لا متعة واحدة: متعة القص الموجز ومتعة الشعر الخالص أو هذه المتعة التي يحصلها من الشعر الخالص؛ أي ذلك الشعر الذي يخلو من الاقتصاص. انظر محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٠).

(٧٥) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ٦٣-٦٤.

(٧٦) **المرجع السابق**، ص ص ٥٩-٦٠.

(٧٧) **المرجع السابق**، ص ٦٠. ويشير ابن رشد إلى أن أرسطو مثَّل لأصناف الشعراء اليونانيين الذين كانوا يجيدون في أصناف التشبيهات التي تناولها.

(٧٨) **المرجع السابق**، ص ٦١. ومن المفيد ملاحظة ما سجله محمد سليم سالم في هوامش تحقيقه لتلخيص ابن رشد من أن القول الذي نسبه ابن رشد إلى الفارابي عن الأشعار اليونانية لا يوجد في كتيبه **رسالة في قوانين صناعة الشعر**، انظر **تلخيص كتاب أرسطاليس في الشعر لابن رشد**، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم (القاهرة: طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧١)، ص ٦٧، هامش رقم ٢.

(٧٩) إحسان عباس، **ملامح يونانية في الأدب العربي**، ص ٢٩.

(٨٠) **المرجع السابق**، ص ٣٣. وربما أمكن أن يضاف إلى هذا التعليل ما رآه حمادي صمود من تأثير «بنية ضاغطة» على ابن رشد في تلخيصه **كتاب الشعر** وهي «بنية ثقافته الفقهية». انظر حمادي صمود، ص ٤٨٢.

(٨١) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٨٧.
(٨٢) **السابق نفسه**.
(٨٣) انظر ترجمة متى بن يونس، ص ص ٨٣-٨٥، وترجمة شكري عياد، ص ص ٨٢ و٨٤.
(٨٤) هناك عديد من المصادر التراثية المخصصة لتناول الأمثال في القرآن والحديث، ومنها، على سبيل المثال: الحكيم الترمذي، **الأمثال من الكتاب والسنة**، تحقيق السيد الجميلي (بيروت: دار ابن زيدون، د. ت.).
(٨٥) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٧١. وحول تناول الفلاسفة العرب القروسطيين العلاقةَ بين الشعر والرسم يمكن مراجعة ما كتبته ألفت الروبي في **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ص ص ٢٤٦-٢٥١.
(٨٦) راجع:
S. H. Butcher, ed., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (London, 1907).

(٨٧) حول استخدامات مفهوم التطهير عند عدد من اتجاهات النقد المعاصر المشار إليها في المتن، راجع:
Adnan K. Abdulla, *Catharsis in Literature* (Bloomington: Indiana UP, 1985).

وقد تم عرض الكتاب في **فصول**، مجلد ٧، عدد ٣/٤ (١٩٨٧)، ص ص ١٥٦-١٦١.
(٨٨) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ٨٤-٨٩.
(٨٩) ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص ص ٣٢-٣٧، وترجمة شكري عياد، ص ص ٧٦-٨٠.
(٩٠) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ٦٧-٦٨.
(٩١) **المرجع السابق**، ص ص ٨٤-٨٥.
(٩٢) ترجمة متى، ص ٧٧، وقارنها بترجمة عياد، ص ٧٦، وترجمة بدوي ص٣٥.
(٩٣)بعد أن عرض أحمد درويش ما قدمه ابن رشد عن إثارة النص القرآني «الخوف والشفقة» في نفوس قارئيه من أصحاب الاعتقاد به، ص ص ٢٠١-٢٠٢، قال: «إن ابن رشد هنا يقترب من مناقشة جانب البنية الدرامية في النص القصصي القرآني، على خلاف ما كانت تتجه إليه الدراسات من مناقشة بلاغة العبارة أو إعجاز النظم أو المقارنة بالشعر الغنائي». أحمد درويش، ص ٢٠٢.
(٩٤) ترجمة شكري عياد، ص ص ٨٠-٨٢.
(٩٥)انظر ترجمة متى، ص ٨١. وهذه هي بقية الفقرة: «فأما كون الذي للخوف والحزن فإنما يحصل من البصر. وقد يوجد شيء ما من قوام الأمور ما هو من قديم الدهر، وهو لشاعر حاذق. وقد ينبغي أن تُقَوَّم الخرافةُ على هذا النحو من غير إبصار، حتى يكون السامعُ للأمور يفزع وينبهر ويناله حزنٌ عندما يسمع خرافة أوريفيدس من النوائب التي ينفعل بها الإنسان، وإن كان ذلك الشاعر إنما أصلح هذا بالبصر وعلى أنه بلا صناعة وما هو محتاج إلى مادة. ومنهم من يُعِدُّ بالبصر لا التي للخوف لكن التي هي للتعجب فقط، من حيث لا يشاركون صناعة المديح بشيء من الأشياء». ترجمة متى، ص ص ٨١-٨٣.
(٩٦) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ٨٦-٨٧.

(٩٧) ترجم شكري عياد الفقرةَ المشار إليها في المتن على النحو الآتي: «والخوف والشفقة قد يحدثان عن المنظر المسرحي، وقد ينتجان من نظم الأفعال، وهو أفضل الأمرين وأدلهما على حذق الشاعر. فإنه يجب أن تنظم القصة غير معتمدة على النظر، حتى إذا سمع المرء الأمورَ التي تجري أخذته الرعدة أو هزته الشفقة، كما يحدث لمن يسمع قصة أوديبوس. أما التوصل إلى ذلك بوساطة المنظر فليس فيه شيء من الصنعة، ثم هو يحتاج إلى نفقة كثيرة. فأولئك الذين إنما يتوصلون بالنظر إلى إحداث الاستبشاع - لا الخوف - أولئك لا حظ لهم من صناعة التراجيديا، فليس ينبغي أن تطلب من التراجيديا أي لذة كانت بل تلك التي تخصها، وإذ كان واجب الشاعر أن يحدث لذة الشعور بالشفقة أو الخوف متخذاً سبيل المحاكاة، فبين أن ذلك ينبغي أن يُصنع في الأفعال». ترجمة شكري عياد، ص ص ٨٠-٨٢. وانظر ترجمة بدوي، ص ٣٨.

(٩٨) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٨٥.

(٩٩) انظر ترجمة شكري عياد حيث يقول: «فظاهر أولاً أنه لا ينبغي إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء، لأن هذا لا يُحدث خوفاً ولا شفقة بل يُحدث غيظاً وحزناً؛ ولا إظهار أناس خبيثين يستبدلون من بؤس نُعمى، فإن هذا أبعد شيء من التراجيديا، لأنه لا ينطوي على عاطفة إنسانية من خوف أو شفقة، فهذه تنصرف إلى ما لا يستحق الشقاء عندما يشقى، وذاك إلى الشبيه: الشفقة تنصرف إلى من لا يستحق الشقاء، والخوف ينصرف إلى من يشبهنا». ترجمة شكري عياد، ص ٧٦.

(١٠٠) يقول أرسطو: «فلنبحث أي الحوادث يا ترى يكون رهيباً أو محزناً: لا يخلو أن تكون هذه الأفعال بين الأحباب بعضهم وبعض أو بين الأعداء أو بين أناس ليسوا بأعداء ولا أحباب. فإذا كان العدو يقتل عدوه فليس في ذلك ما يبعث الشفقة، سواء أفعله أم كان يستعد لفعله إلا ما يثيره العذاب نفسه. وكذلك الحال بالنسبة إلى من ليسوا بأحباب ولا أعداء. أما أن تجري الحوادث الأليمة بين الأحباب،كأن يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ابنها أو يهم بذلك أو بفعل آخر مثله، فذلك ما ينبغي أن يُطلب». ترجمة شكري عياد، ص ٨٢.

(١٠١) ترجم متى الفقرة المشار إليها في المتن على النحو الآتى: «فأما في تلك التي يعدُّها الشاعر بالمحاكاة التي تكون بسبب اللذة من غير حزن وخوف فهو معلوم. فإذن الخَلّة ينبغي أن يفعلها في الأمر: وهي أن يأخذ أيما هي الأشياء غيرُ الصعبة من النوائب التي تنوب وأيما هي التي تُرى أنها يسيرة. وذلك أنه قد يجب ضرورة أن تكون مثلُ هذه الأفعال الإرادية إما للأصدقاء بعضهم إلى بعض، وإما للأعداء، وإما لا لهؤلاء ولا لهؤلاء. فإن كان إنما يكون العدو يعادي عدوه فليس شيء في هذه الحال مما يُحزن لا عندما يَفعل ولا عندما يكون مُزمعاً على أن يفعل، غير أن التأثير في نفسه والألم لا يكون حالهم أيضاً، ولا على إن كانت حالهم حال الاختلاف. وأما متى اجتاز التأثيرات والآلام في المحبات والمحبين، بمنزلة إما أن يكون أخٌ يقتل الأخَ، أو ابن للأب أو أمٌ لابنها، أو ابنٌ لأمّه، أو إن كان مزمعاً أن يفعل شيئاً آخر من مثل هذه، فقد يحتاج في مثل ذلك إلى هذه الخَلّة: وهو أن تكون الخرافات قد أُخذت على هذه لا تُحلُّ وتَبطُلُ». ترجمة متى، ص ص ٨٣-٨٥ .

(١٠٢) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ص ٨٧-٨٨.

(١٠٣) حول معنيي هذين المصطلحين وأهميتهما عند أرسطو، انظر ترجمة شكري عياد، ص ص ٧٠-٧٢، وترجمة عبد الرحمن بدوي، ص ص ٣٠-٣٢.

(١٠٤) في ترجمة متى نجد مصطلح «الإدارة» ومصطلح «الاستدلال»، كما نجد مصطلح «التدوير» بمعنى «الإدارة»: «الإدارة هي التغير إلى مضادة الأعمال التي يعملون كما قلنا، وعلى طريق الحق وبطريق الضرورة» ص ٧١. «وأما الاستدلال كما على ما يدل وينبوع الاسمُ نفسه، فهو العبور من لا معرفة إلى معرفة، التي هي نحو الأشياء التي تُحدَّد بالفلاح والنُجح أو برداءة البخت والعداوة لها»، ص ٧٣. ويشير متى إلى أن للاستدلال أصنافاً أخر: «وذلك أنها قد توجد عند غير المتنفسة»، ص ٧٣. ثم يقول: «ومثل هذا الاستدلال والإدارة إما تكون معه رحمةٌ وإما خوف، مثلُ ما أنه وُضع أن العمل المديحي هو التشبيه والمحاكاة»، ص ٧٣.

(١٠٥) ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر**، ص ٨٠. ومن الملاحظ أن ما قدمه ابن رشد هنا هو المقابل لما قدمه أرسطو من تمييز بين الفعل البسيط والفعل المركب، وتحديد للانقلاب والتعرف وعلاقة كل منهما بالقصة أو بالحدث. للتفصيل انظر ترجمة بدوي، ص ص ٢٩-٣٠، وترجمة عياد، ص ص ٧٠-٧٢.

(١٠٦) **المرجع السابق**، ص ٨١.

(١٠٧) **السابق نفسه**.

(١٠٨) **المرجع السابق**، ص ٨٢.

(١٠٩) ربما ما يؤيد النتيجة التي أثبتناها في المتن هذا التعليقُ الذي قدمه ابن رشد في نهاية تناوله للإدارة والاستدلال، كاشفاً عن أهمية الجزء الثالث الذي يسهم في توليد الخوف والرحمة: «فهذان الجزآن اللذان أخبرنا عنهما هما جزءا صناعة المديح. وها هنا جزء ثالثٌ، وهو الجزء الذي يولد الانفعالات النفسانية - أعني انفعالات الخوف والرحمة والحزن - وهو يكون بذكر المصائب والرزايا النازلة بالناس. فإن هذه الأشياء هي التي تبعث الرحمة والخوف، وهو جزء عظيم من أجزاء الحث على الأفعال التي هي مقصود المديح عندهم». **السابق نفسه**.

(١١٠) للاطلاع على قراءة معاصرة لمفهوم التراجيديا الأرسطي في الثقافة العربية، انظر، على سبيل الذكر لا الحصر:

Ahmed Etman, "The Greek Concept of Tragedy in the Arab Culture; How to Deal with an Islamic Oedipus," *Documenta* Jaargang XXII.4 (2004): 281-99 [special issue edited by Freddy Decreus and Mieke Kolk entitled *Rereading Classics in 'East' and 'West': Post-colonial Perspectives on the Tragic*].

مسرحية روستان وقصة المنفلوطي
بين استلهام الواقع التاريخي والاقتباس الفني

ابتسام الإسناوي

متفردون هم أولئك الذين سيقتدون بسيرانو.

روستان

فالشعراء في هذا العالم كالشجرة الوارفة في المهمه القفر يفئ إلى ظلها الغادون والرائحون . . . وهي وحدها التي تحتمل حر الهاجرة.

المنفلوطي

تعد مسرحية **سيرانو دي برجراك** (١٨٩٨) لإدمون روستان (١٨٦٨-١٩١٨) من كلاسيكيات الأدب العالمي؛ فذلك النجاح المذهل الذي حققته، والذي مازالت تحققه إلى يومنا هذا، جعلها علامة مهمة من علامات تاريخ المسرح المعاصر.[١] وربما تنبأ مؤلفها الفرنسي، الذي تجري في عروقه الدماء الإسبانية الحارة وحبه المتوارث للشرق،[٢] أن رائعته الدرامية التي ترجمت إلى جميع لغات العالم، ستصل - بعد عقدين وثلاث سنوات فقط - إلى وادي النيل كي تتحول إلى قصة ممتعة بعنوان **الشاعر** (١٩٢١) على يد الكاتب الكبير مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦-١٩٢٤).

وفي الواقع، يرجع نجاح كل من المسرحية والقصة، أساساً، ليس إلى استجابة كل منهما لمتطلبات العصر الذي شهد مولدها فقط، ولكن أيضاً إلى تلبيتها لاحتياجات النفس البشرية بصفة عامة، وبخاصة أنها تخاطبها من خلال قيم عالمية ثابتة لا يختلف عليها أحد. فظهور هذه المسرحية الشعرية في تلك الفترة كان بمثابة النور المشع الذي بدد غيوم الإسراف الواقعي وغموض الرمز الذي ساد الفن المسرحي الفرنسي قبيل الحرب العالمية الأولى. فقد غالى العديد من الكتاب مثل هنري باتاي Henry Bataille (١٨٧٢-١٩٢٢) وموريس ماترلينك Maurice Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) وغيرهما في الدراسة السيكولوجية للمشاعر البشرية، وأخضعوها لتشريح عاطفي أو لصور من الرموز المتشابكة التي تستهلك قدراً كبيراً من المجهود الذهني لفكها.[٣] فكان لا بد أن يظهر تيار مواز جديد يعيد للمشاعر الإنسانية النبيلة مكانتها ويفسح المجال لعودة مناخ الدراما الرومانتيكية. فقدمت مسرحية *La Reine Fiamette* لكاتبها كاتيل ميندس Catille Mendés (١٨٩٤)، و*Pour la couronnne* لفرانسوا كوبي Francois Coppee (١٨٩٥)، وغيرهما من المسرحيات، وإن لم تلق ذلك النجاح الكبير الذي لاقته مسرحية روستان.

ومن ثم استطاع كل هؤلاء امتصاص ذلك التعطش العاطفي لدى الجمهور العريض وإعلان ميلاد تيار الرومانتيكية الجديدة. ويختلف هذا التيار الجديد عن تيار الرومانتيكية «الصرفة» المعروف؛ فهو لا يعطي الأولوية للمشاعر الجياشة على حساب العقل، بل يحقق التوازن بين الفكر والعواطف التي تسمو إلى المثال.[٤] إذن، فعلى الشاعر الدرامي الذي يتبنى هذا التيار - كما يقول روستان - «أن يتغنى بالعواطف كالرومانتيكي وأن يهذب الأخلاق - وإن بدا ذلك دون قصد - كالكلاسيكي».[٥]

وتعكس **سيرانو دي برجراك** بوضوح هذا المفهوم الجديد. فالمؤلف، من خلال إحيائه للقرن السابع عشر الفرنسي، يقدم لنا الفارس والمبارز الشجاع ذا النفس الزكية، وإن كانت تؤرقه تلك الأنف الطويلة الغريبة التي تضفي عليه دمامة تجعله يخفي حبه لابنة عمه الجميلة روكسان التي تنتمي - مثل الكثيرات من بنات جنسها في تلك الفترة - إلى جماعة «المتحذلقات» اللاتي تبهرهن المظاهر البراقة دون الجوهر، فتقع أسيرة لحب كريستيان ضابط الجيش الجميل الوسيم. وتطلب من سيرانو حمايته، فيوافق على الفور لا لشيء إلا لحبه لروكسان. ويحاول، بالتالي، التقرب من كريستيان ليصبح صديقه الحميم؛ بل ويعالج قصور كريستيان في التعبير عن حبه بكتابة تلك الرسائل العاطفية المتوهجة التي تفيض عشقاً وفكراً وبلاغة، مما يجعل روكسان تعترف لكريستيان أنها أصبحت تحب روحه وفكره أكثر مما تحب وسامته. وهنا، يصدم كريستيان، ويذهب ليلقي بنفسه في الصفوف الأولى من معركة شرسة بين الفرنسيين والأسبان فيلقى حتفه. فتقرر روكسان دخول الدير، وتمضي به أربعة عشر عاماً لا ينقطع فيها سيرانو عن زيارتها. وفي المرة الأخيرة، يأتي سيرانو وقد أصيب في حادث، فيطلب منها أن يقرأ لها آخر رسالة وصلتها من كريستيان - أي منه شخصياً - ويستمر في تلاوتها رغم حلول الليل. فتفهم روكسان كل شي، وتدرك أنها فقدت حبيبها مرتين. ويموت سيرانو بين يديها مؤكداً أن كريستيان هو الذي أحبته وأنه لا يريد أن يترك في هذه الدنيا سوى ذكرى شهامته وكبريائه ونخوته.

هذه هي الخطوط العريضة لهذا العمل الدرامي الشعري الخالد. وربما استلهم المؤلف بعض ملامحها من الأسطورة الشعبية المعروفة عن عنترة بن شداد.[٦] فسيرانو البطل شاعر وفارس مغوار كعنترة الذي عانى كثيراً من سواد بشرته وعبوديته، وأحب ابنة عمه وبذل من أجلها الكثير من العطاء والتضحية.[٧] فمن الطبيعي، إذن، أن تجذب هذه المسرحية التي تجمع بين خلق الفروسية والعواطف السامية المجردة أديباً له وزنه مثل المنفلوطي، فضلاً عن أنها تتفق مع النزعة الوجدانية والأهداف الإصلاحية العامة التي سادت هذا العصر. فالاضطرابات السياسية والاجتماعية التي اجتاحت البلاد في تلك الفترة كان لها تأثير سلبي على النفس المصرية التي انتابها اليأس وخيبة الأمل.[٨] فالوفاق الودي (١٩٠٤) وحوادث دنشواي الأليمة (١٩٠٦) والموت المبكر للزعيم مصطفي كامل (١٩٠٨) - الذي انعقدت عليه آمال المصريين جميعاً - أغرق الشعب كله في حالة من الانكسار والحزن جعلته متعطشاً للمشاعر المرهفة والخيال الجامح الذي يأخذه إلى عالم البطولة المثالية، ليجد فيه تعويضاً عن واقعه المرير، ويبث فيه الأمل، وبخاصة لو استهلم من الواقع والتاريخ.

شخصية سيرانو شخصية حقيقية شغف بها المؤلف. عاش سيرانو دي برجراك في فرنسا في القرن السابع عشر (١٦١٩-١٦٥٥)، ولكنه لم يكن على ذلك المستوى من المثالية والنبل اللذين ظهر بهما في هذا العمل الدرامي. فقد بدأ حياته محارباً شجاعاً، ثم اتجه إلى الكتابة الأدبية، حيث سجل تنبؤاته حول مخترعات مستقبلية جديدة مثل الفونوغراف والكهرباء، ولكنها لم تلق الاستحسان المتوقع. فبدأ في نظم الشعر، ولكنه ظل شاعراً مغموراً كالبطل الدرامي، إلا أن سلوكه في حياته الخاصة أجهز في النهاية على صحته وحياته فتوفي تحت تأثير مرض الزهري الخطير في ذلك الوقت.(٩)

كان، إذن، إنساناً يلاحقه الفشل وسوء الحظ. ومثل سيرانو كان روستان أيضاً، ولكنه لم يكن دميماً بسبب تلك الأنف الطويلة. فالمؤلف اقتبس شكل بطله من خلال صورة ذلك المعلم الجليل بيف لويزان Pif Luisant الذي أعجب به روستان أثناء دراسته وزين غرفته بإحدى صوره التي وضعها جنباً إلى جنب مع صورة سيرانو الحقيقي.(١٠) فكان هذا المعلم يتميز بروح ملائكية شفافة وفكر ثاقب مستنير، على الرغم من تلك الأنف الضخمة التي تشوه وجهه.(١١)

ومن هنا، مزج المؤلف بين الواقع والتاريخ ليخلق سيرانو جديداً؛ فهو يريد تطهير سيرانو الحقيقي ليرفعه إلى مستوى المثال، متخذاً - في ذلك - الإطار التاريخي بوصفه واقعاً يحاول أن يثبت من خلاله أن النفس الإنسانية بوسعها أن تصل إلى اكتساب أعظم الشمائل وأنبل الخصال مهما حاصرها الفساد الفكري والمادي. لذلك، نجد أن شخصية سيرانو تشكل المحور الرئيسي الذي تدور في فلكه بقية الشخصيات، مما دعا روستان ذاته إلى إهداء رائعته الدرامية لروح سيرانو، ولكل نفس نبيلة تقترب من هذا المثال الخالد، بينما يقوم المنفلوطي بإهداء ترجمته - على حد تعبيره - «للشعراء» فيقول: «أقدمها هدية إلى الشعراء فهم رجالها وأبطالها وأصحاب الشأن فيها، ولا أطلب منهم جزاء عليها أكثر من أن أراهم جميعاً في حياتهم الأدبية والاجتماعية: سيرانو دي برجراك».(١٢)

وفي الواقع كانت كلمة «ترجمة»، التي كتبت على الغلاف، تحمل مفهوماً خاصاً في ذلك العصر، يبعد عن الدقة والموضوعية التي لم تعرفها الترجمة إلا بعد قيام الحرب العالمية الثانية. فالترجمة كانت مرادفاً «للتعريب» و«الاقتباس» في تلك الحقبة التي كان يسمح فيها للكاتب بتحوير جوانب كثيرة من الأصل، من أجل الوصول إلى المقصد الأخلاقي والإصلاحي الذي ينشده.(١٣) ويؤكد المنفلوطي ذلك في المقدمة قائلاً: «وقد حافظت على روح الأصل بتمامه وقيدت نفسي به تقييداً شديداً، فلم أتجاوز إلا في حذف جمل لا أهمية لها وزيادة بعض عبارات اضطرتني إليها ضرورة النقل والتحويل واتساق الأغراض والمقاصد، بدون إخلال بالأصل أو الخروج عن دائرته، فمن قرأ التعريب قرأ الأصل الفرنسي بعينه».(١٤)

وبذلك يعد نص المنفلوطي بالتالي «اقتباساً» للأصل. وكان من الطبيعي أن تتحول المسرحية إلى قصة، «فالمسرح المصري - في ذلك الوقت - كان في طور التكوين، وأصبح بذلك من الصعب عليه أن يكون له دور تهذيبي أو أخلاقي».(١٥) وقد سهلت طبيعة مسرحية **سيرانو دي برجراك** - التي تصنف على أنها «دراما رومانتيكية» - على المنفلوطي مهمته القصصية. فعلى حد تعبير الناقد المعروف برونتيار Brunetiere: «إن الدراما الرومانتيكية، باقترابها من تراجيديا كورني Corneille ودراما شكسبير Shakespeare تنحو نحو الرواية».(١٦)

ومن ثم، استغل المنفلوطي ما توفره له خصائص القصة الفنية كي يعيد صياغة النص الفرنسي بكثير من التصرف. فبدأ بمقدمة حاول فيها أن يزود قراءه بمعلومات تاريخية وثقافية عن القرن السابع عشر الفرنسي، وقدم شخصيات هذا العمل وأبطاله والسمات البارزة التي يتحلّون بها، كما نجد في شخصيات مثل: ريشليو ولوبري وروكسان والكونت دي جيس، وعلى رأس هؤلاء البطل سيرانو دى برجراك.(١٧) وهنا أغفل المنفلوطي تماماً الجوانب السلبية واللاأخلاقية في حياته، فتتطابق عنده الأسطورة مع التاريخ لتضعه في قالب مثالي منيع. فقد أراد أن يرسخ في الأذهان مصداقية خصال هذا البطل كي لا يتشكك أحد في حقيقة فضائله التي أراد أن يقتدي بها كل مصري. ولذلك، نجد أن المنفلوطي يفرغ نص روستان من كل ما يمكن أن يتناقض مع المفاهيم الشرقية، أو مع برنامجه الإصلاحي بوجه عام.

أما من ناحية الشكل البنائي لقصة المنفلوطي، فنجده يقابل فصول المسرحية الخمسة بخمسة أجزاء روائية(١٨) تتطابق أحداثها مع أحداث المسرحية، كل جزء منها مقسم إلى عدة فصول صغيرة تتراوح بين سبعة أو تسعة فصول، فيما عدا الجزء الخامس والأخير فهو يتكون من فصلين فقط. ويضع المنفلوطي لكل فصل من هذه الفصول عنواناً يحمل – عادة – اسم أحد الشخصيات المقدمة أو مهنته، مثل: «طاهي الشعراء»، «سيرانو»، «روكسان» (الجزء الأول)، أو يعبر من خلال العنوان عن الحدث أو الموقع الذى ستدور حوله بعض جوانب القصة، مثل: «باب نيل» (الجزء الأول)، «الموعد» (الجزء الثاني)، «المعركة»، «جواز سفر»، «المكاشفة» (الجزء الرابع)، أو عن قيم اجتماعية وأدبية يمكن أن يستخلص منها القارئ بعض العبر مثل: «نفس الشاعر»، «المعركة النفسية» (الجزء الرابع). ويبدو أن هذه الفصول المتعددة في كل جزء كانت هي الصورة التي يتكون منها الشكل البنيوي أيضاً للترجمات العلمية التي اعتاد أصحابها أن يخضعوها لمثل هذه التقسيمات، كي تسهل عملية الفهم والاستيعاب لدى القارئ.(١٩)

نلاحظ أيضاً أن المنفلوطي يبقي، إلى حد كبير، على الشكل الحواري للأصل، مستفيداً بذلك من خصائص القصة من ناحية، ومن التراث العربي من ناحية أخرى. فهذه التقنية كانت تستخدم كثيراً في المقامات العربية وفي **ألف ليلة وليلة**.(٢٠) إلا أننا نجده يسقط بعض المشاهد، وبخاصة التي يمكن أن تخدش الحياء، أو تفسد القيم الأخلاقية من وجهة نظره. فهو يحذف مثلاً المشهد الأول في الفصل الأول من المسرحية الذي يقوم فيه الحارس بتضييق الخناق على بائعة زهور، ملحاً بفظاظة في الحصول على قبلة. فمثل ذلك السلوك من قبل حارس مرفوض تماماً. كما أنه يعد في نظر المنفلوطي انتهاكاً لحرمة الآداب العامة، بل ويحط من شأن المشاعر السامية، فيجعل منها مجرد أداة لإثارة الغرائز. ولكننا نجده – في المقابل – يضيف العديد من التفصيلات حول ظاهرة «المتحذلق» التي انتشرت في القرن السابع عشر الفرنسي، بل ويستشهد ببعض التعبيرات التي أخذها عن قاموس «المتحذلقين» الفرنسي. فهو يسهب في الحديث عن روكسان قائلاً:

> وهي فتاة عذراء يتيمة، لا أهل لها، ولا أقرباء سوى ابن عمها سيرانو دي برجراك الذي كانوا يتحدثون عنه الآن، وهي على فرط جمالها وكثرة محاسنها عفيفة طاهرة الذيل عاقلة رزينة، تجلس إلى أذكياء الرجال وتحادثهم وتفتتن بتصوراتهم وأفكارهم، وتخوض معهم في كل شأن من

شؤون الحياة حتى شأن الحب. ولكنها لا تأذن لأحد أن يحبها أو يعبث بقلبها، فإن حاول ذلك منهم محاولة دفعته عنها برقة ورفق وحكمة.. فسلم لها شرفها وكرامتها، ولا عيب فيها إلا أنها من فريق الأديبات المتحذلقات اللواتي أفسد الأدباء المتحذلقون أذواقهم الأدبية، فذهب التكلف والتعمل في أحاديثهن وحوارهن فلا ينطقن بكلمة صريحة خالية من التشابيه والمجازات والإشارات والكنايات، ولا يواجهن المعاني التي يردن الإفضاء بها إلى السامعين مواجهة، بل يدرن حولها دورات كثيرة حتى يصلن إليها، فإذا أردن أن يقلن في أحاديثهن العادية: أشرقت الشمس.. قلن «ذر قرن الغزالة» أو: أقبل الليل.. قلن «هجم جيش الظلام»، أو طلعت النجوم.. قلن «تجلت عروس الفرنج في قلائدها الدرية» أو: ها هو ذا الكرسي فاجلس عليه قلن.. «ها هو الكرسي يفتح ذراعيه لاستقبالك فتفضل بإلقاء نفسك بين أحضانه». أي أنهن لا يعجبهن من الألفاظ إلا المتكلف المصنوع، ولا من المعاني إلا المجلوب المختصر، ولا من الشعراء والكتاب إلا المتكلفون المتشدقون في أساليبهم وتصوراتهم.[٢١]

بل إنه يضع في الهوامش تفصيلات مطولة عن الصالونات الأدبية التي يذكرها المؤلف الفرنسي على لسان الشخصيات، والتي لا يعرف عنها القارئ العربي شيئاً في ذلك الوقت. فيعطيه المنفلوطي فكرة عامة عنها وعن وظيفتها:

كان من شأن الكثير من النساء المتعلمات الشريفات في فرنسا، في أوائل القرن السابع عشر، أن يعقدن في منازلهن مجالس عامة أدبية تجرى فيها المذاكرات العلمية والفنية وتلقى فيها المحاضرات. وكانت تلك المجالس أو «الصالونات»، كما كانوا يسمونها، تضم بين حواشيها رجال الأدب ومشاهير الشعراء والكتاب من عظماء فرنسا. وكانت المحادثات التي تدور فيها تغلب عليها صفة التحذلق والتأنق والتطرف، وهو أمر طبيعي في كل مجتمع يجمع بين الرجال والنساء؛ فنشأت مع الأيام بين هؤلاء النساء لغة خاصة في الأحاديث والمكاتبات منشؤها رغبة المتكلمات أو المكاتبات في إيجاد عبارات لبقة ظريفة تلفت النظر إلى المعاني التي يردن التعبير عنها، أو بعبارة أخرى تلفت الرجال إلى جمالهن ورقتهن، ثم ما زلن يغرقن في ذلك حتى أصبحت تلك اللغة موضع سخرية الأدباء والناقدين، خصوصاً عندما جاء دور الانحطاط الأخلاقي وانتشار الفوضى في الهيئات الاجتماعية وتقليد نساء الطبقات الدنيا نساء الطبقات العليا في شمائلهن وأساليبهن، وزعمهن أن لهن الحق في الإشراف على الأديبات في فرنسا ونقدها وتمحيصها. تلك الطائفة من النساء هي التي يصورها وينتقدها إدمون روستان في هذه الرواية.[٢٢]

ويذهب المنفلوطي أيضاً إلى تقديم شرح وافٍ عن الشخصيات التاريخية المهمة التي ظهرت في الرواية مثل رئيس الوزراء ريشليو، أو الوجوه الأدبية البارزة مثل دون كيشوت، أو يفسر معاني بعض أسماء الآلهة التي وردت في الأصل الفرنسي: «'مارس' هو إله الحرب، و'أبولون' هو إله الشعر، و'هوميروس' هو صاحب **الإلياذة** وشاعر يوناني قديم».(٢٣) وهنا تنعكس المقاصد التعليمية والتثقيفية التي يبغيها المنفلوطي، والتي اتصفت بها كثير من الأعمال الأدبية في ذلك الوقت، مثل ما ورد في قصة **الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة** لعثمان جلال (١٨٧٢)، **وعلم الدين** لعلي مبارك (١٨٨٢)(٢٤) **وحديث عيسى بن هشام** للمويلحي (١٩٠٧)، وغيرهما ممن حرصوا على تقديم كل جديد في عالم المعرفة للقارئ لتثقيفه، فضلاً عن أن المثقفين المصريين في ذلك الوقت كانوا يحرصون على معرفة تاريخ أوروبا وحضارتها بوجه عام، من أجل مواجهة تحدي الاستعمار الغربي المتغلغل في البلاد.

وهكذا أفاد المنفلوطي من المجال السردي الذى تفسحه له القصة، ليس فقط في بلوغ مقاصده، ولكن أيضاً في إضافة بعض التحليلات الوصفية والسيكولوجية للشخصيات. ففي الفصل الثاني من المسرحية، عندما جاءت روكسان في المشهد السادس لتطلب من سيرانو حماية كريستيان، أجابها بلا أدنى تردد مؤكداً: «حسناً سأدافع عن بارونك الصغير».(٢٥) أما في النص العربي فالأمر يختلف، ونجد أن المنفلوطي يتخيل، ويصف، الاضطراب السيكولوجي الذي أثر في نفسية البطل سيرانو في ذلك الموقف الحرج، بل ويذهب إلى تصور أن حبيبته تجسد صورتين مختلفتين:

> فصمت سيرانو لحظة ذهبت نفسه فيها كل مذهب وتمثلت له روكسان في صورتين مختلفتين قد وقفت إحداهما بجانب الأخرى: صورة امرأة عاشقة مستهترة تريد أن تسخره في غرض من أغراضها الغرامية وتطلب إليه أن يضع يده في تلك اليد التي قتلته وأتلفت عليه نفسه وأن يكون صديقاً لذلك الفتى الذي حرمه سعادته وهناءه وقطع عليه سبيل حياته ووقف عقبة بينه وبين آماله وأمانيه، وصورة امرأة مسكينة ضعيفة من أقربائه ذوي الرحم قد نزلت بها نكبة من النكبات العظام ففزعت إليه فيها تسأله أن يعينها عليها ثقة منها بفضله وكرمه، وهمته ومروءته، وهي لا تعلم من شئون قلبه شيئاً، ولا تدري أن هذا الذي تفزع إليه فيه إنما هي نفسه التي بين جنبيه وحياته التي لا يملك في يده حياة غيرها.
>
> ثم ما لبث أن رأى الصورة الأولى تتضاءل في نظره وتتصاغر حتى تلاشت واضمحلت، وظلت الثانية ثابتة في مكانها بارزة واضحة تنظر إليه نظرة الضراعة والاسترحام وتبسط إليه يد الرجاء والأمل، فالتفت إليها وقد هبت من بين أردانه رائحة الكرم وقال لها بصوت قوي رنان لا تتخلله رنة الحزن ولا تمازجه نغمة اليأس: كوني مطمئنة يا روكسان فإني سأتولى حمايته. وما علم أنه قد نطق في نطقه بهذه الكلمة بحكم الموت على نفسه.(٢٦)

ولا شك أن المنفلوطي قد برع هنا في تحليل هذا الصراع الذي دار في لحظات داخل نفس البطل قبل أن يتلفظ بموافقته. فبوصفه لروكسان وصفين متناقضين - صورة امرأة مستهترة وصورة امرأة مسكينة ضعيفة - استطاع أن يعطي بذلك سبباً مقنعاً لقبول سيرانو حماية كريستيان، مما يرسخ في ذهن القارئ الصفات المثالية لسيرانو وتفانيه في التضحية، في حين أن المسرحية - بضيق مساحتها الوصفية والتحليلية - عجزت عن تصوير المشاعر الداخلية لأبطالها.(٢٧)

ويمتلئ النص العربي بكثير من المبالغات، وبخاصة في وصف انفعالات الأشخاص وحركاتهم. فمثلاً، في الفصل الثاني من المسرحية عندما يعلم سيرانو لأول مرة في المشهد التاسع أن الرجل الذي أثار حدة غضبه وسخر من أنفه هو كريستيان، نراه منفعلاً على وشك الانقضاض على كريستيان، لكنه يسيطر على نفسه في آخر الأمر، بينما يترجم المنفلوطي رد فعل سيرانو بصورة أكثر حدة:

> فتضعضع سيرانو وتخاذل وشعر أن نفسه تتسرب من بين جنبيه، وقال: آه.. إنه هو، ثم استحالت صورته إلى صورة مرعبة مخيفة وظلت أطرافه ترتجف ارتجافاً شديداً، فتهافت على كرسي بجانبه وصمت صمتاً عميقاً لا حس فيه ولا حركة، ثم أخذ يعود إلى نفسه شيئاً فشيئاً حتى هدأ. فألقى نظرة على الجنود المحيطين به وقال لهم: ماذا كنت أقول لكم! آه لقد تذكرت، كنت أقول إن الظلام في تلك الساعة كان حالكاً جداً حتى إن المرء لا يستطيع أن ينظر إلى أبعد مما تحت قدميه، وتوقف عن إتمام كلامه لأنه تذكر مقاطعة كريستيان إياه عند وصوله إلى هذه الكلمة، فوثب من مكانه وثبة النمر الجائع وهجم عليه هجمة، ما كان عند الحاضرين من ريب في أنها تحمل في طياتها الموت الأحمر، وهو يطمطم بلهجته الجاسكونية مورديوس مورديوس، ولكنه لم يبلغ مكانه حتى جمد أمامه جمود التمثال فوق قاعدته وظل يزفر زفيراً متتابعاً. ثم تراجع بهدوء وسكون إلى مكانه الأول.(٢٨)

وهنا أيضاً يصوغ المنفلوطي الأحاسيس والانفعالات التي يشعر بها البطل بطريقة مبتكرة. فقد أجاد في تصوير المفاجأة بطريقة تدريجية انعكست على أداء سيرانو الحركي وعلى مشاعره الممتدة الغاضبة بطريقة تثير كثيراً من الإعجاب وتجعله يقترب من التصوير السينمائي.

أما عن قضية انتحار كريستيان التي تظهر بصورة خفية في النص الفرنسي، فنجد أنها على عكس ذلك في النص العربي، حيث يبدو قرار الانتحار أو الموت بصورة شبه واضحة. فعندما يدرك كريستيان أن روكسان أصبحت تحبه لجمال روحه ولبلاغته أكثر مما تحبه لوسامته ولطفه، أي أنها تحب في الواقع سيرانو ولا تحبه هو، يقرر البحث عن الموت. ثم نعلم فيما بعد، من خلال أحداث المسرحية، أنه ذهب ليلقي بنفسه عمداً في الصفوف الأولى لجيش المعركة. فيقول كريستيان لسيرانو في المشهد الخامس من الفصل الرابع:

كريستيان: نعم أريد إن أحبني أحد أن يحبني لنفسي أو لا يحبني على الإطلاق. سأذهب لأتفقد ما يحدث في الجيش وأعود، تحدث إليها ولتفضل واحداً منا.
سيرانو: ستكون أنت!
كريستيان: إني لأرجو ذلك (ينادي) روكسان
سيرانو: لا لا
روكسان مهرولة: ماذا؟
كريستيان: سيخبرك سيرانو عن شيء مهم (تذهب بهمة ناحية سيرانو، ويخرج كريستيان)
روكسان: مهم؟
سيرانو (شارداً): لقد ذهب! (إلى روكسان) لا شيء .. آه يا إلهي! بالتأكيد تعرفينه فهو يعطي أهمية للاشيء![٢٩]

على عكس ذلك، نرى كريستيان في **الشاعر** يودع روكسان، وهو يظهر بصورة بائسة غير متزنة، وكأنه على يقين أنه لن يعود:

قال سيرانو: ستختارك أنت بلاشك.
قال كريستيان: أرجو أن يكون ذلك، وها هي مقبلة فاشرح لها كل شيء، أما أنا فذاهب إلى نهاية الخط لشأن من الشئون لابد لي من قضائه وربما عدت إليك بعد قليل.
فارتاب سيرانو في أمره وأمسك بيده وقال له: إنني أقرأ على جبينك آية اليأس يا كريستيان.. فهل تقسم لي أنك لا تقتل نفسك، فقال: نعم، أقسم لك ألا أقتل نفسي. ثم التفت فرأى روكسان على مقربة منه فقال لها: سيحدثك سيرانو حديثاً خطيراً فاذهبي إليه، ثم وضع يده على مقبض سيفه وجرده من غمده وهرع إلى ساحة القتال وهو يقول: الوداع يا نور السماء.[٣٠]

ويرى بعض النقاد الفرنسيين أن كريستيان يتفوق، على سيرانو - أو على الأقل يتساوى معه - في عزة النفس ونبل الخلق، لأن موته الإرادي نابع من غيرته على كرامته ورفضه الاحتفاظ بحب مغتصب.[٣١] وإذا كان كريستيان بذلك يرتفع - في نظر هؤلاء - إلى مستوى البطولة والشهامة كسيرانو، فالمنفلوطي يصوره في **الشاعر** على نقيض ذلك.

وقد أدان المنفلوطي من قبل، في أكثر من مقال له في **النظرات** (١٩١٢)، الانتحار مرتكزاً أساساً على مبادئ العقيدة، ونبه إلى أن مجرد فكرة الانتحار ما هي إلا «نزعة من نزعات الشيطان»[٣٢] لإلقاء المرء في براثن اليأس، فيقدم على فعل من أكثر الأفعال «جبناً وضعفاً».[٣٣] لذلك، نجد أن المنفلوطي في **الشاعر** يتعمد إلقاء الضوء على هذا الموت الإرادي وتأكيده، ليظهر كريستان شخصاً عاجزاً عن مواجهة

هزيمته وفشله العاطفي، ليصبح بالتالي مجرداً من أية شجاعة معنوية أو نبل نفسي، على عكس سيرانو الذي يزداد شموخاً وصلابة.

وربما يعزى تقبل التعدد البطولي عند بعض النقاد الفرنسيين إلى أصول تتصل بالعقيدة والميثولوجيا، حيث نجد، مثلاً، في **الإلياذة** كلاً من هيكتور وأكيليس على درجة شبه متساوية من القوة والشجاعة والبطولة،[٣٤] بينما الملاحم والأساطير الشعبية العربية تميل إلى التوحيد البطولي، كما نرى في ملحمة **عنترة بن شداد** أو **أبي زيد الهلالي**. ومن ثم، يظل «سيرانو» المنفلوطي هو بطل الأبطال وأنبل النبلاء، الذي احتفظ بسر حبه حتى مماته، والذي طغت بلاغته وصدق أحاسيسه على جمال المظهر، فتنتصر الروح على المادة، والجوهر على الشكل.

ومن هنا، يثير المنفلوطي في **الشاعر** القضية الأدبية التي لا تنفصل في نظره عن القضية الوطنية. فهو يعلم جيداً أن أقدم النصوص الأدبية كانت شعرية لا نثرية، لذلك فكلمة «الشاعر» عنده هي مرادفه لكلمة «الأديب» أو «الكاتب» بصفة عامة. ومن المؤكد أنه فضلها عنواناً لقصته لأنها تبعث في الأذهان ذلك الماضي المجيد لتراث اللغة العربية الشعري وإبداعاتها البلاغية العربية كالمعلقات والقصائد العربية في عصورها الذهبية. كما أن هذه الكلمة هي الأكثر صدقاً في التعبير عن القيمتين الروحية والفكرية معاً؛ فالشاعر هو الذى يشعر، ويشعر أي الأكثر شعوراً والأكثر شعراً. إلا أن المنفلوطي اصطدم في عصره بذلك التدهور الأدبي للنثر والشعر معاً. فقد عاب في أكثر من مقال له في **النظرات**[٣٥] على كثير من الشعراء والناثرين إسرافهم في استخدام الصور البلاغية والزخارف اللغوية التي تؤدي إلى ركاكة الأسلوب وضياع الجوهر وسط كلمات رنانة جوفاء لا معنى لها. لذلك نجده يسارع في قصته بوضع تصوره وتعريفه للبلاغة النابعة من انبساط المشاعر والتعبير عنها دون مغالاة، وذلك من خلال دمج فقرة طويلة – غير موجودة في الأصل الفرنسي – وإطلاقها على لسان سيرانو وهو يخاطب روكسان قائلاً:

> إننا ما اجتمعنا هنا لنرى كيف نتحدث، بل لنتحدث ونتناجى، وما وقفنا هذا الموقف الجليل المهيب، بين أحضان هذه الطبيعة الحلوة العذبة، لنشتغل بتهذيب اللغة وابتكار الأساليب واختراع المعاني، ولا ليقول كل منا لصاحبه ما أبلغك، وما أسمى خيالك، وما أبدع تصوراتك وأفكارك، ولا لنتدارس البلاغة وأصولها وقوانينها، ولا لنتحدى الشعراء والكتّاب في أساليبهم ومناهجهم، بل ليسكب كل منا نفسه في نفس صاحبه فإذا هما في نفس واحدة، تشعران بشعور واحد وتحسان إحساساً واحداً، حتى لو استطعنا أن نصل إلى هذه الغاية ونحن سكوت لا ننبس بحرف واحد، فعلنا.
>
> هذه هي البلاغة وهذه هي حقيقتها، أما الإغراق في التخيل والمبالغة في الوصف وخلق الصور والأساليب التي لا وجود لها في الخارج، ولا أساس لها في الذهن، وابتكار المعاني الغريبة التي تنبعث شرارتها من شعلة الذكاء ولا تنفجر من ينبوع القلب فهي وإن كانت جميلة محبوبة تستلهي الخاطر وتستوقف الناظر، ولكنها ليست من البلاغة في شيء.[٣٦]

ومن المعروف أن المنفلوطي لعب دوراً رائداً في استعادة الأساليب العربية لرونقها الأصيل وتخليصها من شوائب التصنع والتكلف اللغوي التي وقع فيها الكثير من الكتاب في ذلك الوقت. فضلاً عن أنه صاحب مدرسة تعبيرية «إنشائية» ذات طابع خاص. ولا يفوتنا أن نذكر أنه قد وقف من قبل في وجه الهجمة الشرسة التي قادها الاستعمار وحاول التشكيك في مقدرة اللغة العربية الفصحى الصياغية والابتكارية، بل ودعا إلى إحلال العامية بدلاً منها، مما حفز شاعر النيل حافظ إبراهيم إلى نظم قصيدته المشهورة «اللغة العربية تنعي حظها بين أهلها»، وسانده المنفلوطي بقلمه في عدد من المقالات التي كتبها بوصفه محرراً في جريدة المؤيد التي كان يعمل بها.[٣٧] كما نظم قصيدة يهجو فيها الخديوي عباس الثاني (١٨٩٢-١٩١٤) لاحتضانه الكثير من صغار الكتاب والشعراء من أجل امتداح كل ما يقوم به الاستعمار والقصر من تخريب في البلاد. فحكم عليه بالسجن عام ١٨٩٧، خرج بعدها المنفلوطي ليشيد بشعراء الحرية الذين يسخّرون أقلامهم لخدمة القضية الوطنية.[٣٨] لذلك نجد المنفلوطي يستغل المعركة التي تدور بين الفرنسيين والأسبان، والتي يصورها الكاتب الفرنسي في الفصل الرابع من مسرحيته، لينطلق من خلالها بخطبة وطنية على لسان روكسان ترفع فيها منزلة الوطن فوق كل ثمين وعزيز، فتتوجه إلى رئيس أركان حرب الجيش قائلة:

> إن فرنسا تطالبك بطرد العدو عن أرضها واستنقاذها من يده القاهرة المسيطرة، فليكن هذا هو كل ما تفكر فيه، ولا يشغلك عنه شاغل من شهوات نفسك ولذائذها، ولا تسمح لأحد من الناس أن يتحدث عنك، لا بل لا تسمح لنفسك أن تحاسبك على ليلة قضيتها لاهياً ناعماً في بيت امرأة تحبها و «آراس»[٣٩] باكية حزينة تضطرب بين يدي قاهرها اضطراب الحمامة الوديعة في مخالب الصقر الجارح وتصرخ صرخات مؤلمات أنت أول يا مولاي من يسمعها ويضطرب شعوره لها.
>
> سر يا سيدي على رأس جيشك، وكن نجمه الذي يهتدي به في ظلماته وملجأه الذي يأوي إليه في شدته، واعلم أنك لن تستطيع أن تنزل منزلة الحب والكرامة في نفوس الذين يحبونك إلا إذا كانت فرنسا أحب إليك منهم، بل من نفسك التي بين جنبيك.[٤٠]

وربما تبدو لنا - اليوم - هذه الصيغة الخطابية التي تختلط فيها المشاعر الوجدانية بالصور البلاغية والتعبيرات الرنانة شيئاً قديماً مستهلكاً، بل وساذجاً. ولكننا لو تذكرنا أن الخطابة والصحافة في ذلك الوقت كانتا الوسيلتين الإعلاميتين الوحيدتين لأدركنا مكانة تلك الخطابة ومدى تأثيرها الفعال في النفوس. ومن ثم، فقد تحولت روكسان من مجرد امرأة لا تبغي سوى الموت مع حبيبها عندما تقول: «لأمت معك يا كريستيان»، إلى فتاة شجاعة باسلة في قصة المنفلوطي.[٤١] فهي تريد أن تخوض المعركة من أجل تحرير بلادها واسترداد كرامتها وعزتها فتصيح مؤكدة: «أريد أن أموت مع أبناء وطني».[٤٢]

وهنا تتكشف لنا صورة المنفلوطي المناصر للمرأة والمدافع عن حقوقها في ذلك الوقت المبكر. فهو يجعلها تقف جنباً إلى جنب مع الرجل في المعارك والشدائد. وربما تجسد روكسان عنده أول ظهور للعنصر النسائي الذي أثبت وجوده في ثورة ١٩١٩، حيث خرجت المرأة للاشتراك مع أبناء الشعب كله في المطالبة بالحرية والاستقلال. لذلك كانت هاتان الكلمتان هما اللتان استعاض بهما المنفلوطي عن الكلمة الفرنسية **panache** آخر كلمة يتلفظ بها البطل الفرنسي قبل مماته.(٤٣) وفي الواقع، حرص روستان على تفسير معنى هذه الكلمة عندما دعي لإلقاء خطبة في الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٠٣، بمناسبة مرور خمس سنوات على النجاح المتزايد لمسرحيته، فانبرى يقول: «معنى كلمة **panache** ليست العظمة، إنما شيء ما يضاف للعظمة. إنها روح الشهامة، نعم هي الشجاعة النفسية والمعنوية المفرطة فقد أتت لنا بها رياح إسبانيا ولكنها في فرنسا اختلطت بشيء من الاستخفاف، وهي تعني في نظري التعالي على المأساة والألم، بل وعلى البطولة. إنها مثل تلك الابتسامة التي نحاول أن نعتذر بها عن سمو الخلق».(٤٤) كان روستان يريد بهذه الكلمة أن يرسخ مرة أخرى في النفوس المعاني والمشاعر النبيلة السامية التي ربما تخوف الكاتب الفرنسي من ضياعها في خضم سطوة الماديات والمخترعات العلمية التي شهدها في عصره، والتي يمكن أن تدمر البشرية بدلاً من أن تفيدها مثلما تصورها سيرانو. فاختراع نوبل (١٨٣٣-١٨٩٦) للديناميت (١٨٦٧) كان له رد فعل سلبي كبير في ذلك الوقت وندد به كثير من الكتاب وبخاصة مع نذر الحرب العالمية الأولى.(٤٥) لذلك فقد عد كثير من النقاد الفرنسيين هذه المسرحية خاتمة إبداع «الرومانتيكية الجديدة»، فقد شهدت فرنسا وأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى - وإلى يومنا هذا - منحنيات أدبية مغايرة ومتناقضة تماماً مع هذا التيار.(٤٦)

ومع ذلك فقد ظل سيرانو رمزاً في الذاكرة الإنسانية الأدبية. أما عند المنفلوطي فالأمر يختلف؛ فهذا الكاتب المصري صاحب تاريخ نضالي كبير، وقد اشترك بقلمه وفكره مع أقرانه، أمثال محمد عبده وعبد الله النديم وعلي يوسف، في مكافحة الاستعمار وعملائه، من خلال مقالاته اللاذعة، سواء في جريدة **المؤيد** أو في **النظرات**، حيث هاجم مثلاً الاستعمار الإيطالي في ليبيا في مقال «وارحمتاه»، وطالب الشعب بعدم الرضوخ لأي تنازلات في مقال «الحرية»، وكشف النقاب عن عمالة الحكام وتفشي الفساد في «خطبة الحرب».(٤٧) أما مقالاته النارية التي دافع فيها عن سعد زغلول، والتي نشرت تحت اسم «القضية المصرية»، فقد صودرت فور نشرها في طبعة **النظرات** لعام ١٩٢١، أي العام نفسه الذي كتب فيه **الشاعر**؛ مما أفقده وظيفته في جريدة **المؤيد**.(٤٨) فلا عجب، إذن، أن يستبدل **panache** سيرانو وروستان بسيرانو آخر يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يصر على نيل الحرية والاستقلال. فهذه هي الرسالة العاجلة التي يريد أن يبثها لأبناء وطنه لحثهم على مواصلة النضال والكفاح حتى الموت.

ومن هنا، لن تكون لمرادفات الكلمة الفرنسية («الشهامة» أو «المروءة» أو «الكبرياء») أي وقع أو تأثير عند المتلقي العربي. فهي تشكل الخصال الجوهرية لكل مصري أو شرقي بصفة عامة. أما القضية الوطنية فهي قضية الساعة وكل ساعة. وهكذا يصبح سيرانو **الشاعر** رمزاً للأقلام الحرة التي تغير مصائر الشعوب والمجتمعات على مر العصور والأزمنة بالكلمة وبالفعل في آن واحد.

وإذا ما ألقينا نظرة عامة للمقارنة بين البطلين، أي بين سيرانو الأصل وسيرانو المقتبس، نجد أنهما يتحدان في التعبير الصادق عن غايات مؤلفيهما ومقاصدهما. كان الفشل حليف سيرانو الفرنسي في كل شيء. فرغم أنه شاعر موهوب، لم يحظَ بأي صيت، وتسلق الآخرون عالم المجد والشهرة عن طريق ما سطوا عليه مما سطره قلمه وفكره. أما عن أحاسيسه ومشاعره المرهفة وحبه الجارف لروكسان، فقد ظل حبيس نفسه ولم يستطع البوح به حتى نهاية عمره. وحتى أمنيته في أن يموت في ساحة الشرق لم تتحقق أيضاً. وحين وافاه أجله، أدرك أن سيفه الذي أطاح بكثيرين لا يزال في غمده، وهو يموت متأثراً بجراحه إثر إلقاء أعدائه عليه بجذع من شجرة وهو سائر في الطريق. ويعترف بذلك كله آسفاً: «إن القدر لساخر فها أنا أقتل من الخلف بسبب ذلك الفخ الذي نصبه لي خادم. حسناً جداً. أكون بذلك قد فشلت حتى في تحقيق الميتة التي أبغيها».(٤٩) إلا أن ما كان له خير عوض عن كل ذلك الفشل، وما عزّاه في مماته، ذكرى تلك الصفة المميزة التي تركها عند رحيله. فهو يؤكد وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة:

هناك شيء سأحمله معي هذا المساء عند مثولي أمام الله.. شيء لم تشبه شائبه، لم يمسه أي دنس.
سأحمله رغماً عنكم
[يرفع السيف عالياً]
[يسقط السيف من بين يديه، ثم يترنح ويقع بين أحضان لوبري وراجنو].
روكسان: [تنحني فوقه تقبل وجنته]
إنها؟...
سيرانو: [يفتح عينيه ويتعرف عليها ويقول مبتسماً]
شهامتي
ينسدل الستار.(٥٠)

أما النهاية في قصة المنفلوطي فقد سطرها على هذا النحو:

وصمت صمتاً طويلاً كان يعاني فيه من الآلام ما لا يحتمله بشر، ثم ثار من مكانه هائجاً مضطرباً وجرد سيفه من غمده وأخذ يصيح: لا لا، لا أريد أن أموت على هذا المقعد ميتة العاجز الجبان، فذعر أصدقاؤه، ونهضوا بنهوضه، وحاول راجنو أن يمسكه فدفعه عنه وأسند ظهره إلى شجرة ضخمة وقال: دعوني فإني أريد أن أموت واقفاً..

وظل يدور حول نفسه ساعة حتى بلغ منه الجهد فسقط بين أذرع لبريه وراجنو، وظل على ذلك هنيهة، ثم فتح عينه وحدق النظر أمامه طويلا وقال: تقدم أيها الموت وخذ ما تريد مني، أتدري ماذا تستطيع أن تسلبني! إنك تستطيع أن تسلبني حياتي وجسمي، وهذا السيف العزيز علي، وهذه

الريشة التي وضعتها يد الفخار في قبعتي، بل جميع ما تملك يدي، ولكن شيئاً واحداً لا تستطيع أن تسلبنيه، وسيرافقني في سفرتي التي انتويتها إلى السماء حتى أقف بين يدي الله تعالى رافع الرأس عزة وفخاراً.

وهو... وهنا عجز عن النطق فحاول أن ينطق الكلمة التي أرادها فلم يستطع، فانحنت عليه روكسان وقبلته في جبينه وأرسلت دمعة حارة على وجهه وقالت: وما هو يا سيرانو؟ ففتح عينيه للمرة الأخيرة فرآها فابتسم وقال: حريتي واستقلالي!

ثم خفق قلبه الخفقة التي لم يخفق بعدها.(٥١)

ثم يضيف المنفلوطي هذه السطور الأخيرة تأكيداً على مصداقية قصته:

وكذلك انقضت حياة هذا الرجل العظيم كما تنقضي حياة أمثاله من العظماء، لم يتمتع يوماً واحداً برؤية مجده وعظمته حتى إذا قضى سمح له التاريخ بعد مماته بما ضن به عليه في حياته.

أما روكسان فلم يعلم الناس من أمرها بعد ذلك شيئاً سوى أن مقعدها الذي كانت تقعد عليه أمام منسجها قد أصبح خالياً مقفراً، فلم يعرفوا: ألزمت جوف محرابها تدعو الله تعالى ليلها ونهارها أن يلحقها بصديقها، أم رقدت بجانبه في مقبرة الدير الرقدة الدائمة؟(٥٢)

ونستشف مما سبق أن سيرانو، في نص المنفلوطي، قد وفق إلى حد كبير فيما قصد إليه. فحبه العذري لابنة عمه، طوال سنوات عمره حتى مماته، يندرج تحت سياق عربي إسلامي، إذا ما تذكرنا الحديث الشريف المعروف للرسول عن ابن جوزيه: «من عشق فعف فكتم فمات، فقد مات شهيداً». أما قلمه، فقد أعطانا صورة جديدة – من خلال نثر المنفلوطي ذاته – لما يجب أن تكون عليه اللغة العربية من سلاسة وقوة في التعبير، فلا يزال خطاب تلك اللغة يزلزل الظلم ويفضح الفساد أينما كان.

أما المحارب الذي فشل – في الأصل الفرنسي – في أن يموت في ميدان المعركة، فنجده يتلقى ضربات الموت في النص العربي؛ أملاً في الحصول على الحرية والاستقلال، وربما تحقق ذلك الأمل في العام التالي لظهور **الشاعر**. فقد ألغت إنجلترا الانتداب عام ١٩٢٢، وأعلنت استقلال البلاد وإقامة الدستور. وهذا بالطبع خير دليل على تأثير الأعمال الأدبية في مسيرة القضايا الوطنية. فالموت، إذن، محباً عفيفاً، أو الموت في ساحة القتال، أعطى سيرانو المصري الحق في أن يقف في مصافّ الشهداء في الآخرة. وذلك لا يعني على الإطلاق أن بطل المنفلوطي أفضل من بطل روستان، لأن كلاً منهما حقق ما يصبو إليه: فالبطل الفرنسي تعالى بشهامته وكرم نفسه عن كل ما فقده، وبطل المنفلوطي بعد أن اطمأن إلى نيل الشهادة في حبه، سعى إلى نيل الشهادة في كفاحه ونضاله. فكل من الكاتبين حالفه التوفيق في تبليغ رسالته.

ويمكننا أن نؤكد أن المنفلوطي، رغم إعادة صياغة النص الفرنسي، مع كثير من التصرف، استطاع أن يحافظ على روح الأصل الذي تجلى في الإشادة بخلق الفروسية وعزة النفس. ومن هنا، يمكننا أن نسمي اقتباس المنفلوطي «الاقتباس الملتزم»؛ فهو يعطي لنا صورة مثالية للأخذ عن الغرب على غرار منهجه في الاقتباس. وبذلك يكون قد نجح في التقريب بين الشرق والغرب والمزج بينهما في أفضل ما يجمعهما من خصال وقيم عالمية ثابتة. بل وربما يمكننا أن نقول إنه نموذج لما يمكن أن تكون عليه العولمة بمعناها التثاقفي الإيجابي. فكلا العملين عملان إبداعيان أثبت فيهما كل من روستان والمنفلوطي أن شياطين المادة وتروس الآلة، مهما بلغت سطوتها، تستطيع أن تقهرها العواطف السامية المجردة التي، وإن ضعفت في النفوس وخبا بريقها في القلوب، فلن تنطفئ شعلتها على مر العصور.

الهوامش

(١) تعد المسرحية اليوم نموذجاً إنسانياً خالداً، شأنها في ذلك شأن **هاملت ودون كيشوت**. لذلك يتوسط تمثال سيرانو بطل هذه المسرحية ميدان Pélissière في مقاطعة Dordogne بفرنسا. وقد اقتبستها السينما أكثر من مرة، كان آخرها عام ١٩٩٠، وكذلك أُخذت عنها مجموعة من القصص المصورة، ظهر أحدثها في ٢٠٠٧.

(٢) ولد إدمون روستان (١٨٦٨–١٩١٨) في مرسيليا بجنوب فرنسا. وقد كان منذ صغره شديد التعلق بوالدته الإسبانية الأصل والعاشقة للشرق، مما جعلها تضفي على نفس روستان الصغير قيم الفروسية وخصالها المثالية من خلال ما كانت ترويه له من الأدب الشعبي الفرنسي في العصور الوسطى والمعروف بتأثره بروح الشرق وقيمه. راجع:

Joseph Karsenty, *Edmond Rostand* (Marseille: Ed. Etienne Chiron, 1939), 13.

(٣) راجع:

Augustin Filou, *De Dumas A Rostand—Esquisse du mouvement dramatique contemporain* (Paris: Ed. de L'imprimerie Moderne, 1998), 13.

(٤) راجع:

J. Marc Rodrigues, *Histoire de la littérature française du xx^{ème} siècle* (Paris: Bordas, 1988), 25.

(٥) راجع:

Martin Jacob Premsela, *Edmond Rostand* (Amsterdam: Ed. Fontemoing, 1933), 101.

(٦) فقد ترجم هذه الملحمة عام ١٨١٩ الإنجليزي تيريك هاميلتون Terik Hamilton ثم ترجمتها للفرنسية دوفيك Devic عام ١٨٣٠.

(٧) إذ إن خصال الفروسية والحب العذري لم تعرفها أوروبا في البداية إلا عن طريق هذه الملحمة الشعبية في القرنين التاسع والعاشر الميلادي عبر لقاء الشرق بالغرب من خلال رحلات الحج لبيت المقدس ثم الحروب الصليبية بعد ذلك. انظر أ. ل. رانيلا،

الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة نبيلة إبراهيم (الكويت: مطابع الرسالة، ١٩٩٩)، ص ١٥٨.

(٨) عبد الرحيم مصطفى، **تاريخ مصر السياسي** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٧)، ص ١٩.

(٩) راجع:

Charles Pujos, *Le double visage de Cyrano de Bergerac* (Paris: Ed. de L'imprimerie Moderne, 1951), 13.

(١٠) وهنا تتأكد تلك الصلة الوطيدة بين الأدب والرسم ودور هذا الأخير في الاقتباسات الأدبية لدى كثير من الأدباء. راجع:

Daniel Bergez, *La littérature et la peinture* (Paris: Armand Colin, 2004), 149.

(١١) راجع:

Pierre Apesteguy, *La vie profonde d'Edond Rostand* (Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1929), 39.

(١٢) مصطفى لطفي المنفلوطي، «الإهداء»، **الشاعر** (بيروت: دار الثقافة، د. ت.)، ص ٥.

(١٣) جمال الشيال، **تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥١)، ص ٣٤.

(١٤) مصطفى لطفي المنفلوطي، «المقدمة»، **الشاعر**، ص ٧.

(١٥) راجع:

Atia Abu-Naga, *Les sources françaises du theâtre egyptien* (Alger: Societé Nationale d'Edition et de Diffusion, 1972). 34-128.

(١٦) راجع:

Ferdinand Brunetiere, *Histoire de la littérature française*, tome IV (Paris: Ed. Delagrave, 1946), 235.

(١٧) عين الكاردينال ريشليو رئيساً للوزراء (١٦٢٤) في عهد لويس الرابع عشر. ولوبري شاعر شعبي ظل مغموراً. وروكسان لها أيضاً جذور في الواقع فهي إحدى قريبات سيرانو الحقيقي فهي بارونة فقدت زوجها في حصار مدينة آراس، أما الكونت دي جيمس فهو جنرال فرنسي (١٦٣٨-١٦٧٣) قدير معروف بأمجاده العسكرية ومغامراته النسائية.

(١٨) تتكون قصة المنفلوطي من خمسة فصول ينقسم كل منها إلى عدة فصول أيضاً، ولتفادي أي لبس سوف نسمي كل فصل منها جزءاً لتمييزه عن كل فصل من فصول المسرحية الفرنسية.

(١٩) لمزيد من التفاصيل عن عصر الترجمات العلمية وخصائصها منذ عصر محمد علي، انظر جمال الشيال، ص ٥٠ وما بعدها.

(٢٠) عمر الدسوقي، «حركة الاقتباس والترجمة في القصة الحديثة»، **مجلة الهلال** (مايو ١٩٧٢)، ص ٥٣.

(٢١) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الأول، ص ٢٥.

(٢٢) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الثالث، ص ٩٩ و١١٠-١١١، هامش رقم ١.

(٢٣) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الثاني، ص ٥٧ والجزء الثالث، ص ص ١٠٠-١١٧.
(٢٤) مصَّر عثمان جلال هذه القصة عن رواية **پول وڤرجيني** للكاتب الفرنسي برناردين دي سان پيير Bernardin de Saint-Pierre. وهو يؤكد في المقدمة أن هدفه علمي تعليمي يبغي من ورائه تعريف القراء بالتوبوجرافيا وعلم النباتات وعلم الحيوان. انظر مقدمة **الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة** (القاهرة: دار المطبعة الوطنية، د. ت.)، ص٢.
(٢٥) راجع:
Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* (Paris: Fasquelle, 1980), 123.
(٢٦) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الثاني، ص ٧٢.
(٢٧) وقد عاب كثير من النقاد الفرنسيين هذا القصور في المسرحية. راجع:
J. P. Griève, *L'oeuvre dramatique d'Edmond Rostand* (Paris: Les Oeuvres Representatives, 1931), 53.
(٢٨) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الثاني، ص ٨٨.
(٢٩) Rostand، ص ٢٤٤-٢٩٦. وكل الترجمات من هذا النص لكاتبة المقالة.
(٣٠) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الرابع، ص ١٦٥-١٦٦.
(٣١) Pujos، ص ٨٩.
(٣٢) مصطفى لطفي المنفلوطي، **النظرات** (بيروت: دار الثقافة، د. ت.)، الجزء الثاني، ص ١٦٠.
(٣٣) مصطفى لطفي المنفلوطي، **النظرات**، الجزء الأول، ص ١٥٥.
(٣٤) لمزيد من التفاصيل، انظر الفصلين الثالث والرابع من:
Claude De Grève, *Eléments de littérature comparée, Thèmes et mythes* (Paris: Hachette, 1995).
(٣٥) مصطفى لطفي المنفلوطي، **النظرات**، الجزء الثاني، ص ٧٥-١٣٤.
(٣٦) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الثالث، ص ١٢١.
(٣٧) شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر (١٨٥٠-١٩٥٠)** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ١٩٠.
(٣٨) **المرجع السابق**، ص ١٩٣.
(٣٩) آراس مدينة فرنسية تقع على بعد ١٧٥كم شمال باريس نهبها الأسبان واحتلوها عام ١٤٩٢ حتى استعادها الفرنسيون عام ١٦٤٠، ثم عاد الأسبان إلى حصارها دون جدوى عام ١٦٥٤ – العام الذي تدور فيه أحداث المسرحية – وظلت المدينة صامدة إلى أن رحل عنها الغزاة.
(٤٠) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الثالث، ص ص ١٠٩-١١٠.
(٤١) Rostand، ص ٢١٨.
(٤٢) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الرابع، ص ١٥٤.
(٤٣) هذه الكلمة، كما يفسرها القاموس الفرنسي، تعني «القنبرة» أو «الريشة» التي تزين القبعة، ثم تطورت هذه الكلمة في القرن التاسع عشر لتأخذ تعبير avoir du panache أي الشجاعة المظهرية المراد بها مجرد الفخر أو التعالي.

(٤٤) كما ورد في:

Jules Haraszti, *Edmond Rostand* (Paris: Fontemoinget, 1953), 41.

(٤٥) لمزيد من التفاصيل، راجع:

La grande encyclopedie, tome XVII (Paris: La Rousse, 1973), 10502.

(٤٦) Rodrigues، ص ٤٨.

(٤٧) مصطفى لطفي المنفلوطي، **النظرات**، الجزء الأول، ص ١٢٣، الجزء الثاني، ص ص ١٧١-١٧٧ وص ١٨٢.

(٤٨) انظر أنور الجندي، **مفكرون وأدباء من خلال آثارهم** (بيروت: دار الإرشاد، ١٩٦٧)، ص ١٩٣.

(٤٩) Rostand، ص ٣٤١.

(٥٠) Rostand، ص ٣٤٥.

(٥١) مصطفى لطفي المنفلوطي، **الشاعر**، الجزء الخامس، ص ١٩٣.

(٥٢) **السابق نفسه**.

أسطورة ريا وسكينة:
خمسة وثمانون عاماً من الصور الملتبسة

هاني درويش

مقدمة

تبدو محاولة الاقتراب للحديث عن الأعمال الفنية المستوحاة من حادثة ريا وسكينة أقرب ما تكون إلى تحليل تربة متداخلة الخواص والطبقات المتراكمة من الصور الملتبسة؛ وذلك بحكم ما تتضمنه تلك الصور المتناسخة عن حقيقة «ما حدث» في منطقة قسم اللبّان أوائل عشرينيات القرن الماضي من تفاعل يبدو في سطحه الخارجي نتاج عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية خاصة ميّزت لحظة مفصلية في تاريخ مصر الحديث. وبفضل تتابع تلك الأعمال منذ العام التالي للحادثة ١٩٢٢ حتى عام ٢٠٠٦، اكتسبت تحوّلات الصورة الأصلية لريا وسكينة - إنْ كان ثمة صورة أصلية لهما - تنوعاً مثيراً وفقاً لخط عام، أو متتابعة من التناسخ المسخي الذي تبدو فيه صورتهما تلك وكأنها تنمحي تماماً - في عمل تلو الآخر وحقب تلو الأخرى - لصالح ما استقر عنهما في المخيلة المجتمعية من تشوهات. وهي تشوهات اكتسبتها في البداية القصة الأصلية كرتوش خيالية قدّمتها صحافة زمن الحادثة الأولى، ثم سرعان ما تحولت الرتوش إلى عظم ولحم البورتريه الأصلي للحكاية؛ وكأننا أمام عملية تشويه متعمدة مارسها الوعي الجمعي، فبقي فاعلها مجهولاً.

الأزمة الحقيقية في مروية - أو حكاية - ريا وسكينة أنها بلا أصل ثابت موثّق، فهي أقرب ما تكون إلى فضاء واسع من الخيال كوّنته الصحافة السيارة في ذلك الوقت أكثر مما كوّنته الأدلة القضائية، كوّنته الاعترافات أمام المحكمة والنيابة من قبلها - وهي في ذلك صوت الإدانة القانونية - بدلاً من أن يحكي أطرافُها الحكايةَ بأنفسهم أو تكتبها أيديهم. وحتى وفقاً لأكثر المحاولات التي اجتهدت من أجل إعادة ترتيب غموض الروايات العدْلية المتضاربة من نسخ اعترافات الأختين وشركائهما - وأقصد هنا المجهود الرائع من الكاتب صلاح عيسى في كتابه المهم **رجال ريا وسكينة: سيرة سياسية واجتماعية**، يظل التعامل العلمي مع تلك المجهودات مؤكداً أنها كانت أقرب إلى محاولة استنطاق صوت «بنتي همام» اللتين دفنتا معهما الحقيقة، دون أن تتركا أي أثر لصوتيهما الخاص، إلا إذا اعتبرنا سلطات التحقيق من نيابة وقضاء - وما تركته من أوراق رسمية سعت إلى إغلاق قضية هزّت الوجدان المجتمعي - صوتاً حيادياً أو ناقلاً موضوعياً لأصوات الجناة. لكن هل يعني ذلك أننا بلا نقطة ارتكاز حقيقية واحدة في خضم هذه الأصوات المتضاربة وغير المنزّهة عن الهوى؟ الحقيقة أننا مضطرون إلى التعامل ضمنياً مع أكثر القراءات اقتراباً من صورة «بنتي همام» -

وهي هنا السيرة الروائية المتخيلة التي كتبها صلاح عيسى - وإنْ كان ذلك لا يعفينا من التداخل معها ونقدها؛ وبخاصة أنها شكّلت خلفية لآخر الأعمال الفنية التي عرضت في مسلسل رمضاني أحدث صخباً نقدياً وجماهيرياً صادماً.

يبقى، إذن، التنويه في هذه المقدمة إلى أن تحليل الأعمال الفنية السبعة وفقاً لمنهجية اقتباس ما، سيصبح ضرباً من خيال؛ ذلك أن معظم هذه الأعمال لم تخرج عن عمل أدبي ثابت، بل كانت أقرب إلى «معالجات» متنوعة مستوحاة مما بقي في المخيلة من زمن الحكاية الأصلية. وأقصد هنا بمفهوم المعالجة ما يعرف سينمائياً بالإيحاء، أو ما يظهر تحت اسم «مستوحَى من» أو «معتمداً على»، مع أن أياً من تلك الأعمال لم يدَّعِ الاستلهام من مصدر أدبي، بالإضافة إلى أن أكثرها لم يدَّعِ كذلك أنه - أو اعترف بأنه - مستوحَى من القصة الحقيقية، فيما عدا الإشارة الوحيدة لعبارة «تحقيق صحفي» في تيترات فيلم صلاح أبو سيف، مما يشي بالصحافة مصدراً للفيلم. لذا يمكن الحديث عن المعالجة - التي تعرف في مجال كتابة السيناريو بالملخص الكتابي الأولي للسيناريو - بوصفها الشكل الذي اتخذه الفيلم كتابةً وتمثيلاً وإخراجاً، بالإضافة إلى العناصر الفنية الأخرى التي تعبِّر في مجموعها عن قصة ريا وسكينة أو تقدمها. ولأن المنحى العام لتلك المعالجات بدا نتاجاً لعوامل تراكم الصور الذهنية المؤبلسة عن المجرمتين الشهيرتين أكثر من ارتباطه بوثيقة موضوعية، تحاول هذه المقالة ردَّ تلك المعالجات الفنية إلى أصولها وفقاً لميكانيزمات الحذف والإضافة التي تخص مسيرة حكاية شعبية تقليدية نمت تبعاً لاحتياجات شعورية جماعية، ونتاجاً لظرف اجتماعي-سياسي-اقتصادي خاص جاءت حادثة ريا وسكينة لتفجر طاقات تأويله.

لكن ذلك لن يمنعنا - على الأقل ونحن نتعامل مع كل عمل فني - أن نشير إلى خلفية المعالجة، أو ما يمكن تسميته بنص متخيل يسري عبر التاريخ، لا تنتجه إلا مخيلة كاتب المسرحية أو الفيلم أو المسلسل، وما رسخ فيها من خيالات حول الحادثة. ومن ثم، نحاول تحليل هذه الخلفية وفقاً لما استقر تاريخياً في المخيلة الجمعية عن ريا وسكينة.

حديث المخيلة هذا سيعيدنا، إذن، إلى لحظة إنتاج الحكاية الأصلية وما صاحبها من مناخات سياسية واجتماعية شكّلت فضاءً لتلقي الحادثة في مادتها الخام الأولى، ثم صحبت تلك اللحظة من إنتاج الصورة رمزياً تحولاتها في كل مرحلة تالية. وهنا، نعود إلى كتاب صلاح عيسى، وبخاصة في فصليه التمهيديين اللذين يعيدان إنتاج تلك الفترة، وإنْ حق لنا بعض المشاغبات معه؛ نظراً لأن كثيراً مما ذكره ربما يشكل فضاءً جيداً لأول نص منتَج عن حكاية ريا وسكينة، وهي مسرحية **ريا وسكينة** من تأليف بديع خيري وإخراج وتمثيل نجيب الريحاني عام ١٩٢٢، ولأن هذه المقدمات وإنْ ظهرت بسيطة المظهر إلا أنها حوت كثيراً من الندوب التي حملتها القصة بعد ذلك وارتحلت بها. بقي التنويه إلى أن هذه المقالة تحاول فتح النقاش حول الأعمال السبعة، ولا تدَّعي إلا كونها مجرد حجر بسيط يلقي في مجال يحتاج إلى الكثير من الجهود. وبطبيعة الحال، إذ نحاول التركيز على الأعمال الأهم في عرضنا، سنعني بالحديث حول فيلم أبو سيف الأكثر شهرة، ومسرحية حسين كمال الأكثر جماهيرية، والمسلسل بوصفه الأحدث والأضخم إنتاجياً، والأكثر اقتراباً من نص مكتوب، فيما سنمر

سريعاً على الأعمال التي لم يتوفر لها مرجع مشاهدة (مسرحيتيّ **ريا وسكينة** للريحاني، و**سر السفاحة ريا** لعباس يونس) والأعمال ذات الصبغة التجارية الزاعقة (فيلمي **إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة**، و**ريا وسكينة** لأحمد فؤاد)، والتي لن تفيد التحليل كثيراً.

السياق السياسي

من هذه المقدمات، نعرف أن لحظة حدوث الحادثة، في حالتها الأصلية، كان هناك صراع سياسي كبير بين دعاة الاستقلال وما يمكن تسميته بالطيف الباقي من ثورة ١٩١٩، حيث كان النقاش محتدماً حول لجنة ملنر وأحقّية المصريين في حكم أنفسهم. وفي قلب هذه المعادلة جرى التعريض بالبوليس المصري الذي كان جزءاً من معايرة الإنجليز للمصريين، إذ كان جهاز الشرطة منقسماً هيكلياً بين قيادات عليا يحتكرها الإنجليز، ومستوى وسيط وأدنى يشغله المصريون. وبطبيعة الحال، كان فساد المستويات الدنيا في جهاز الشرطة مبعث تشفٍ لولاة الإنجليز من قوى سياسية، فاعتُبِر فشل البوليس فشلاً للمصريين في إدارة أنفسهم. وهو المنحى الذي حاولت كل المعالجات الفنية اللاحقة التعمية عليه، وكأن المعركة السياسية، في ذلك الزمن، وما ترتب عليها من خجل وطني عام دفعت بالعقل الجمعي – وفي قلبه عقل كاتب المعالجات لاحقاً – إما إلى إهمال موقف البوليس في الحد الأدنى، أو إلى قلب الحقيقة بالكامل لصالح البوليس في الحد الأقصى، وكأن لسان حال الجميع يقول: «نحن لسنا مسئولين عن هذا الإهمال». و«نحن» هنا تبدو موحّدة بين ما هو وطني (البوليس) وما هو جمعي (الحكاية) أي الناس، على الرغم من أن حقيقة تلك الأيام تقول عكس ذلك تماماً؛ فالهاجس الشعبي والإعلامي حول مفاسد البوليس كان شائعاً. وربما تكون تلك الفترة هي الأولى والأخيرة في التاريخ المصري الحديث التي يتوحّد فيها العقل الجمعي المصري مع جهاز قمعي سيئ السمعة كالبوليس؛ إذ من المعلوم تاريخياً أن العلاقة، فيما بعد هذه «الحادثة»، لم تكن يوماً على ما يرام بين الطرفين، لكن «بوليس» تلك الأيام كان أحد معالم الهوية الوطنية التي كان يُعاد إحياؤها وتشكيلها، وليس أدلّ على ما كان يشوب هذا الجهاز الوطني من انتقاد ومراجعة مما نقتطفه مثلاً من جريدة **الأهرام**، التي وإن وقفت كثيراً مواقف مناصرة للروح الوطنية لم تجد أمامها إلا أن تشكو فساد الشرطة. والمفارقة، هنا، أنها تتحدث عن وقائع فساد في قسم العطارين القريب من قسم اللبان الذي كان معروفاً ببيوت الدعارة السرية، وذلك قبل الحادث الشهير بأكثر من شهرين:

> ولكن ذلك لايمنعنا من أن نقول إن الصحف التي تشارك البوليس والنيابة في إظهار وجه الحق والعدل وبسط الوقائع والحقائق صارت تجد في دوائر البوليس حوادث ووقائع تستوجب البحث والنشر، فيوجد تحت النظر الآن تهم منسوبة إلى أحد ضباط قسم العطارين، وتهم بسيطة منسوبة إلى مأمور في قسم آخر. ومن مدة قصيرة حكمت المحكمة بالحبس على ضابط آخر من قسم العطارين ثبتت عليه تهمة الاشتراك في حادثة تزوير واختلاس. وهناك أمور تدل على الإهمال في بعض الأقسام وأسباب تجعل الناقد يعتقد أن بعض رجال البوليس يغضون الأنظار في أحوال معينة.(1)

يدل هذا الاستشهاد على مستوى تداول الصحف لمشكلة فساد الشرطة وتداعي الحالة الأمنية بالإسكندرية تحديداً زمن الحادثة؛ بل ووصل الأمر إلى حدود نشر الأهالي رسائل واستغاثات بلهجة متهكمة في جريدة **الأهرام**[٢] بسبب شيوع بيوت الدعارة وفساد الشرطة. لذا لا نجد غرابة في انتقاد جريدة **المقطم** - المعروفة بولائها للملك والإنجليز - وتهكمها على البوليس بعد شهر من اكتشاف الواقعة، فتحت عنوان «اهتمام المحافظة بالأمن» تقول: «يبدو لنا مما تتخذه المحافظة من التدابير أننا لم نخطئ فيما نشرناه عن البوليس السري وبوليس حفظ الأداب، إذ تبين عدم استطاعتهم تدارك الخطب قبل وقوعه، وهي المهمة التي ينشأ البوليس السري لأجلها، إذ لو كان وجوده لضبط الوقائع فقط لاستغنت الحكومة عن بوليسها النظامي».[٣] هذه الانتقادات العنيفة للبوليس وقوبلت بطريقة تقليدية من قِبل البوليس، إذ كان يرد على انتقادات الصحف بلهجة البيانات التي تتحدث، غالباً، بلغة «كل شيء تمام». فجريدة **الأهرام** تنشر هذا الرد في معرض التأكيد على قيام البوليس بمهامه على أكمل وجه:

> ورد في بلاغات البوليس المختصرة منذ أيام قليلة أن بوليس العطارين اكتشف منزلاً للدعارة في ذلك الحي، كانت فيه فتاة وطنية في نحو السادسة عشرة من عمرها أفسدت أخلاقها وانغمست في الفحشاء تحت سيطرة قوادة معينة، وأنه اكتشف بعد ذلك منزلاً آخر. . . . إن الفتاة التي وجدت في المنزل المشار إليه أولاً تدعى فردوسة بنت سليمان وتبلغ من العمر ١٧ عاماً، والمرأة التي كانت تسيطر عليها وتتجر بعرضها تدعى حسنية بنت محمد الطويل والفتاة الثانية تدعى حسنة بنت علي البواكشية. . . . وهكذا تكون هذه الحادثة في العطارين قد أخرجت: ١- قضية فتح محل للدعارة بدون رخصة، ٢- قضية اتجار بعرض فتاة دون البلوغ، ٣- قضية اتهام زوجة والخروج عن الطاعة، ٤- قضية اتهام زوجة بالزنى، ٥- قضية تزوير في أوراق رسمية، ويجب أن نذكر أن الضابط الذي أبدى همة فائقة في كشف هذه الحقائق هو الملازم أول ثابت أفندي وكيل مأمور العطارين وهو معروف بين الضباط بحسن الأخلاق والشهامة.[٤]

السياق الاجتماعي

ثاني الملامح التاريخية التي تخص تلك الفترة أيضاً، والتي شكّلت غلافاً حيوياً للمعالجات الدرامية التي تلت زمن حدوث الحادثة الأصلية، يتمثل في الموقف المجتمعي من قضية الدعارة، حيث شهدت مصر بداية العشرينيات حملةً أخلاقيةً عنيفةً ضد هذه المهنة، وكانت ماكينة الدعاية الضخمة ترى في مفاسد الدعارة وتدخين الحشيش والقمار أحد نتاجات الاحتلال الإنجليزي كأداة لتشويه المجتمع المصري، الذي هو سليم الفطرة بالسليقة. ورغم أن وضع تنظيم لمهنة الدعارة لم يحدث بشكل قانوني كامل قبل الاحتلال الإنجليزي لمصر، ورغم أن الدعارة - من

حيث هي مهنة ونظام اقتصادي - ظهرت في مصر منذ أزمنة طويلة، فإن وضع الاحتلال الإنجليزي لنظامها العام ألصق به تلك المهنة. فإذا ما تزامن ذلك مع ما أفرزته الحرب العالمية الأولى من أزمات اقتصادية عنيفة ضربت مصر بصفتها إقليماً تابعاً للإمبراطورية الإنجليزية، فقد أدى ذلك - على المستوى الاجتماعي والاقتصادي - إلى تغريبتين نوعيتين: الأولى تغريبة الرجال الذين انضموا كعمال - في أوضاع عبودية - إلى خدمة الجيش الإنجليزي؛ وذلك بعد أن لفظتهم الأنشطة التجارية والصناعية التي تضررت بعنف من الحرب. أما التغريبة الثانية فكانت مترتبة على الأولى، وهي تغريبة نسائية خرجت فيها العاملات الفقيرات مطرودات من المراكز الصناعية، أو هاربات من مجاعة الريف نحو المراكز الحضارية للأقاليم، فلم يجدن في تلك الأحوال إلا العمل في الدعارة تحت وطأة ظروف أكثر عبودية. في قلب هذا المشهد تحديداً بدأت مسيرة الأختين ريا وسكينة، وعلى خلفية صراع البقاء مع تلك الظروف الكابوسية تطورت دراما حياتهما القصيرة.

الدعارة المؤثّمة كانت أكثر نتائج الحرب التي حاول الضمير الجمعي للمصريين إنكارها. وفي قلب هذا النظام الاقتصادي، كانت النساء الضحية والمنتقَم منهن، حيث لم يستطع هذا الضمير أن يتحمل التفسير الطبيعي والتقليدي لنمو تجارة الحرب الشهيرة كي يستطيع المجتمع الحديث عن شرفه المهزوم. ولنتأمل، مثلاً، ذلك التمييز العنيف الذي كان يظهر في كيفية نشر الصحف لحوادث القبض على العاملات في هذه المهنة، حيث كان غالباً ما يتم التشهير بالنساء بالاسم، فيما كان يتم حماية أسماء الرجال. فبعد ذكر المتهمات بالاسم، نقرأ:

> ويستفاد من حكاية فردوسة أنها تزوجت في سنة ١٩١٨ بشخص من سكان حي رأس التين - لاموجب لذكر اسمه هنا - وقد فقدها زوجها من مدة ولم يعد يجدها، ولما ظهرت حوادث ريا وسكينة حسبها من الضحايا، وهكذا ظل ساكناً إلى أن أبلغ خبر وجودها بين أيدي البوليس، وعلم ما كان من أمرها في منزل حسنية فأقام عليها قضية شرعية يتهمها فيها بالزنى وهي ذات بعل، وكان قد أقام عليها قضية يتهمها فيها بالخروج عن الطاعة الزوجية، وسبب وصول فردوسة إلى منزل حسنية هو أن أمها المطلقة أرسلتها للخدمة فيه بدون أقل علم بما هنالك من مفسدات الأخلاق.(٥)

بمعنى آخر، كان الجميع على استعداد للتعامل مع الدعارة كعمل تمارسه النساء فقط، دون الأخذ في الاعتبار مجموعة عوامل في مقدمتها أن النساء أضعف الحلقات في هذه الصناعة، وأنهن وإنْ خالفن القانون فمن حقهن بوصفهن متهمات عدم ذكر أسمائهن، وإذا كان التجاوز المهني قد سمح للصحفيين بذلك فما هي القاعدة التي تستثني الرجال المشاركين في المخالفة من نشر أسمائهم؟

كان المناخ الأخلاقي الذي يعصف بالمجتمع في ذلك الوقت تحريضياً بالكامل، وليس أدلَّ على ذلك مما واجهنا في أرشيف صحف تلك الفترة من تحريض شاركت فيه الأحزاب، وما يمكن تسميتها بمنظمات المجتمع المدني. وأشهر تلك الحملات كانت حملة «جيش الفضيلة» الذي كان ينشر بشكل أسبوعي بياناته في الصحف، فتحت عنوان «بلاغ مبين إلى أنصار الفضيلة» نشرت **الأهرام** بياناً نقتطف منه الآتي:

فأبشروا بالخير فإن الدعوة مرسلة بهذا البلاغ إلى كل من الجمعيات الخيرية والأدبية والإصلاحية، لجمعية نهضة السيدات وجمعية أمهات المستقبل وجماعة المحبة، والجمعية القومية لنشر الفضيلة والآداب الدينية، وجماعة الإصلاح، وجمعية العفاف، وفرقة الشرف والجمعيات الخيرية، وفرق جيش الفضيلة التي أسست في القاهرة وطنطا وغيرهما، ولنقابة أساتذة المدارس، ولنقابة العمال، لإرسال مندوب من كل جمعية أو فرقة أو نقابة لأجل تأسيس أركان حرب جيش الفضيلة العامة، وهيئة أركان الحملة على كل فريق متجانس من الرذائل والمنكر، ووضع خطط القتال والزحف، وسيعين الزمان والمكان ببلاغ ثانٍ، وستكون أعظم الحملات وأفتكها موجهة إلى مقوضات أركان النظام والمجتمع وهي (١) الدعارة والخلاعة وقلة الحياء، (٢) السكر والمخدرات، (٣) الميسر بأشكاله. فعلى كل محب لوطنه ودينه أن لا يكون ضمن القاعدين بل يأخذ عدته وأهبته للقتال، واثقاً بأن يزدان رأسه بإكليل النصر، فإن يد الله مع الجماعة ويد الله مع الفضيلة.(٦)

لذا، لا نجد غرابة في أن يستغل هذا «الجيش» نفسه حادثة ريا وسكينة لتأليب الرأي العام والتأكيد على استشرافه للمستقبل حين حذر من تلك الرذائل:

وما سلسلة جرائم الإسكندرية وطنطا التي هال أمرها الجمهور إلا حلقة صغيرة من سلسلة الرذائل التي انتشرت في العالم، وما تضاعف حوادث القتل والفسق والسرقة وغيرها سوى ثمرة من ثمرات الإلحاد والانصراف إلى الشهوات، وأمام الأمة تيار عظيم من الرذائل يجعل حياتها في خطر، فهذا الخطر العظيم الداهم لأعظم جداً من نزول أثمان القطن الذي قامت له قيامة الجرائد والمجلات والأفراد. . . . يجب على كل منْ في صدره عاطفة دينية شريفة أن يحمل سلاحه ويلبي نداء الوطن لمحاربة الفساد . . . [و]محاربة الدعارة والزنى والبغاء الذي أحلته قوانين فاسدة ما أنزل الله بها من سلطان.(٧)

هذا المناخ التحريضي الذي ميز تلك المرحلة كان تحديداً ضد المرأة في الأساس؛ لذا كان طبيعياً في تلك الفترة التعامل مع الجرائم التي تحدث للنسوة العاملات في هذه المهنة على أنها حوادث طبيعية، حتى لو وصل الأمر إلى حد القتل، إذ تورد **الأهرام**، مثلاً، أخباراً عن تكرار حوادث اختفاء الفتيات وقتلهن في تلك الفترة كخبر عادي: «ولا يذكر البوليس أسباب إقدام أهل المرأة على قتلها، وإنما المفهوم أن خروجها من دائرة الصيانة والعفاف واتباعها طريق الفحشاء يعد سبباً لحدوث الجريمة».(٨) بل ومع تفجر الحادثة تعود الصحافة وتذكّر بإهمال الشرطة في التحقيق في جرائم اختفاء الفتيات العاملات في الدعارة، لا بوصفهن ضحايا، بل بوصف تلك القضايا ملمحاً من ملامح النظام العام الواجب استتباب قوائمه.

هذا الموقف الجمعي في لحظة كانت الدعارة فيها نشاطاً اقتصادياً منظماً، هي ما حاول العقل الجمعي نفسه إلغاءه من حكاية ريا وسكينة الشعبية، وكأن الحادثة لم تقع يوماً داخل تلك المنظومة من العلاقات. فنلاحظ مثلاً في كل المعالجات الفنية التي تعاملت مع سيرة ريا وسكينة تجهيلاً متعمداً لكونهما كانتا تمارسان وتشرفان على بيوت متنقلة للدعارة السرية، بل وصل الأمر إلى التعمية بالقصد على جزء أساسي من المكوّن النفسي الذي دفعهما إلى ارتكاب تلك الجرائم، وهو كونهما تُعملان في مجال اقتصادي منبوذ تدفعان فيه فواتير عاره الاجتماعي أكثر من النسوة اللاتي كنّ تحت إدارتهما. فوفقاً لتحليل صلاح عيسى، كان هناك جزء من رغبة تنظيم ريا وسكينة في قتل هؤلاء النسوة.(٩) وبعيداً عن حالة الفقر الشديدة التي مرت بالأسرة، كانت الرغبة في الانتقام من النسوة اللاتي كنّ يمارسن الدعارة سراً فيما هما أمام المجتمع حرائر، وبخاصة أن هؤلاء الأخيرات كن يحققن أضعاف ما تحصل عليه البغي المحترفة. ففي سوق البغاء كان للحرة سعر مضاعف، فيما كانت هي نفسها لا تشوب سمعتها أمام المجتمع شائبة. بمعنى آخر جمعت الضحايا مزايا الدعارة دون أن تكتوي بنيرانها: الأجر الكبير والقدرة على اختيار الذكور بأريحية، وهو ما لا يتوفر للبغي المحترفة من جهة، ومن جهة أخرى كانت الضحية في عيون المجتمع امرأة حرة. والأزمة أن كافة المعالجات - فيما عدا مسرحية الريحاني وبديع خيري والمسلسل الأخير - لم تلفت الانتباه إلى مهنة الدعارة بوصفها خلفية ومكوّناً أساسياً في الحكاية، فظهرت ريا وسكينة سيدتين محترفتين للشر دون أية خلفية تاريخية عن المكان والزمان والأجواء التي كانت تتم فيها عملية القتل، وكأن الجميع تواطأ على أن الدعارة لم تكن تحدث يوماً في مصر.

ووفقاً لبحث صلاح عيسى في سيرة الأختين، كان القاع السفلي لهذه المهنة قد استفحل أثره بشكل كبير، وبخاصة في فترة الحرب العالمية الأولى وما نتج عنها من أوضاع اقتصادية متدهورة، فاختلطت الأحياء المحددة بالقانون لممارسة الدعارة الرسمية بقلب الأحياء الوطنية، بل وعرفت الأحياء التقليدية المخصصة للأحرار شوارع وبيوتاً تدير - في الخفاء - عملية الدعارة السرية، فاختلط الحابل بالنابل وأصبحت الدعارة - وتحديداً السرية منها - جزءاً من الهمّ الشعبي والصحفي في ظل فساد الأجهزة المعنية، كالشرطة والصحة، في متابعة فعالة ومنضبطة لمثل هذه القضية. بمعنى آخر، عندما تفجرت القضية صحفياً كان الجميع في احتياج إلى صدمة تبرر ما اتُخِذَ لاحقاً من إجراءات للتضييق على هذا النشاط الاقتصادي. لذا، يبدو منطقياً أن يظهر أشهر الأعمال التي عالجت سيرة ريا وسكينة، وهو فيلم صلاح أبو سيف عام ١٩٥٣، بعد عامين من الإلغاء الرسمي لمهنة الدعارة في ١٩٥١، خالياً من أية إشارة إلى تلك الخلفية الدالة لحكاية الأختين، فيبدأ منذ تلك اللحظة إسقاط فصل الدعارة من قصة الأختين نهائياً.

النساء والمخيلة الشعبية

تركّز معظم الأعمال المستوحاة من سيرة ريا وسكينة على مركزية دور الأختين في عصابة خطف النساء، بل إن القضية، في مجملها، تحمل اسميهما فقط؛ على الرغم من تساوي الأدوار بين المتواطئين في الشراكة العائلية التي أنجزت مهمة القتل، وهو ما دفع صلاح عيسى إلى إماطة اللثام في عنوانه الدال عن حقيقة الإسهام الفعلي لرجال ريا

وسكينة في تلك الأحداث. حاول صلاح عيسى، بهذا العنوان، أن يقدم مشهداً شبه مكتمل لحقيقة ما حدث لهاتين السيدتين الفقيرتين، وكيف تحولتا في المخيلة الشعبية إلى ذلك الرمز الدال على شر مستطير. وفي معرض محاولته تعداد كيف نسج الناس صورة متخيلة عنهما، قارن بين المشاعر نحوهما والتعاطف الذي صاحب سيرة أدهم الشرقاوي، الذي تفجرت قضيته متزامنة مع قضية الأختين. فبينما خلّدت المخيلة الشعبية أدهم بوصفه بطلاً خرج على طغيان الإقطاع وخيانة عمه للأمانة، مسخت المخيلة نفسها صورة ريا وسكينة في صورتي الوحشين. ويلخص عيسى الفارق:

> أما السبب فلأنهما كانتا تنويعاً على شخصية «أبو العلا الإسخريوطي» [الذي أبلغ عن أدهم الشرقاوي وكان أحد اتباعه] أكثر مما هما تنويع على شخصية أدهم الشرقاوي، إنهما مجرمتان بلا قضية، وبلا معنى، وفضلاً عن ذلك فإن ضحاياهما كن مثلهما، ضحية للفقر والجوع وافتقاد الأمن والراحة والطمأنينة: مومسات شعبيات ينتمين إلى تلك الفئات التي كانت صحف العشرينيات تصفها بأنها «ناس واطية»، ليس لإحداهن شجرة عائلة [في مقابل أدهم ذي السلسلة العائلية المعروفة والغنية]، ليس لإحداهن أهل يسألون عنهن إذا غبن، أو يغضبن لشرفهن الذي كن يبعنه بأبخس الأثمان. . . . والأهم من هذا وذاك، أنهن كن جميعا [الضحايا] من أصدقاء «ريا» و«سكينة»، أكلن معهما عيشاً وملحاً، شربن معهما نبيذاً وكونياكاً فلم يشفع ذلك لهن، واستدرجتهن السفاحتان إلى بيوت الهلاك الأربعة التي كانتا تديرانها، لتقتلاهن، وهن يأكلن معهما العيش والملح ويشربن النبيذ، كما فعل كل من يهوذا وأبو العلا الإسخريوطيين . . . ليظلا كما أرادت لهما الأسطورة الشعبية أن تكونا: رمزين لخيانة علاقات العيش والملح، التي هي أشر الشرور، وأكثرها مدعاة للاحتقار.(١٠)

لا يمكن الركون إلى ما قدمه صلاح عيسى – فقط – من مبررات للعقل الجمعي كي يحوّل سيدتين إلى تلك الصورة المؤبلسة، بل يرجع جزء من هذا التشويه إلى ما اعترى الناس من صدمة مروعة في خيالهم الجمعي حول فكرة الجريمة نفسها. فالفضاء العام لم يعرف قبل هذه الحادثة إمكان أن تكون النساء موطناً لشر بحجم القتل، وغالباً ما كان المجتمع يأمن لفكرة تصنيف الجريمة على أنها نتاج عمل الذكور. وحتى لو كانت النساء طرفاً في قضية قتل فهن في الغالب يحتللن موقع الضحية، إذ لم يعرف قبل هذه الحادثة أن اجتماع امرأتين معاً قد يؤدي إلى القتل. ونتيجة الفصل بين الجنسين في الحيز العام، كانت جريمة القتل تخضع لسيناريوهات شبه معروفة، أما وقد تحولت الجريمة إلى احتمال مع اجتماع السيدات مع بعضهن البعض، فكان ذلك أقرب إلى دخول الجريمة حيزاً محرماً على الخيال الجمعي. لذا، كانت الصدمة عنيفة لأنها ضربت مفصلاً حرجاً في مفهوم الأمان المجتمعي، وكسرت تابوهاً قديماً مفاده أن النساء الضعيفات الكسيرات قد يكنّ

مصدراً للرعب، وهذا المعنى تحديداً ما جعل من الحالة الأولى مرشحة لأن تكون الأكثر تطرفاً لأنها الأولى، فمال العقل الجمعي إلى تسكينها مصدوماً في مقام التصنيف الأول النموذجي. ولأن الجديد في مثل تلك الحادثة كان تدبير النساء ومشاركتهن، فقد أصبحن هن قلب الحادثة وبؤرتها، رغم إسهام الرجال فيها بنصيب كبير. وبما أن الجدل المجتمعي الحادث وقتها كان يدور حول التشكيك في قدرة المصريين على حكم أنفسهم، استدلَّ البعض بهذه الحادثة، لا على ضعف البوليس المصري بوصفه جهة ضبط ناجحة في إدارة شئون المصريين، بل استغلها البعض – وبعنصرية واضحة – للتدليل على وحشية الشعب المصري. لذا، حاول العقل الجمعي الالتفاف حول التهمة وقلب معادلتها المخجلة لصالحه، حين حاول التدليل بالواقعة – بشكل لا واعٍ – على أنه حتى المستضعفات القانعات (منا) قادرات على القتل، وكأنه يقول: «فما بالك بالرجال من المصريين!» أو بمعنى آخر، تم الدفع بالهوية النسائية المصرية لتلعب دورها في ترطيب المهانة الذكورية المصرية الوطنية، فنساؤنا – وقد صدمتنا أفعالهن المشينة – اللاتي لا يُتوقع منهن مثل ذلك التصرف هاهن قد فعلنها. ورغم أن الصحف، من البداية، أسمت المجموعة بـ«تنظيم قتل النساء» و«عصابة قتل النساء» فإن الدور المركزي (سحب الضحايا من الحيز العام، أيْ الشارع) وقفٌ على الأختين، بل وأخذت القضية تسميتهما («قضية ريا وسكينة») أثناء سير التحقيقات. من ناحية أخرى، وبما أن الجريمة احتسبت من البداية ضد داعرات ملوِّثات للشرف المجتمعي، وبما أن العقل الجمعي في هذا الوقت كان يتعامل مع النساء على أنهن المفسدات والسبب في تنظيم الدعارة، فقد اختزل المجتمع الصورة على هذا النحو: ريا وسكينة مفسدتان أغوتا ساقطات لممارسة الدعارة، ثم قامتا بقتلهن، لذا يجب أن تحل اللعنة على الجميع. ومثلما شُهر بالضحايا القتيلات يجب أن يُشهر بالقاتلات المفسدات.

أبلسة الصورة وتقاليد الأسطرة

يستشهد صلاح عيسى بمذكرات الكاتبة والناشطة السياسية لطيفة الزيات؛ مبيِّناً كيف ترسخت صورة الأختين ريا وسكينة في العقل الجمعي، فقد تحولتا إلى فزَّاعة الطفلة التي كانتها لطيفة الزيات: «أوردت أمي طقوس القتل بالتفصيل، وكأنها تتمثلها: اختيار الضحية، اصطحابها إلى البيت، خنقها، تمزيق جثتها إلى أجزاء، حرق الأجزاء في الفرن الكبير ودفوف الزار التي كانت تغطي على أصوات الاستغاثة حتى لاتصل إلى نقطة البوليس أمام دار 'ريا وسكينة'، وأكدت أمي في نهاية الحكاية – التي أسرتني تماماً – أن الجريمة لا تفيد، وأن الأمر قد انتهى بإعدام 'ريا وسكينة'».(١١) ويرى صلاح عيسى ذلك نموذجاً على المبالغات الخيالية التي تضيف إلى التاريخ ما لم يحدث فيه. والواضح أن الحادثة مست شيئاً غامضاً في تصور الناس عن أنفسهم، إلى درجة أن صورة الأختين التي طبع منهما ناشر مجهول آلاف الصور لاقت توزيعاً كبيراً. وربما تكون الصورة قد قدمت مجرمتين شبيهتين لعامة المصريين بالأبيض والأسود، فقيرتين ترتديان زياً بلدياً إلى جوار زوج إحداهما، صورة أمام قسم شرطة اللبان واقعية تماماً، تشبه الصور الفوتوغرافية التي

كانت استوديوهات تلك الفترة تلتقطها للأزواج، مجردتين باسميهما الأولين دون إشارة إلى اسم الأب، باللغتين العربية والإنجليزية. وقد وصف صلاح عيسى تجريدهما بأنه: «ربما لكي لا يصادر على حق الناس في أن يتخيلوهما كما أرادوا: مجرد وحوش هربت من الغابة، وظلت تعيث في الدنيا فساداً إلى أن وقعت في المصيدة».(١٢) وما لم يعرفه صلاح عيسى أن استعارته البليغة من عالم الغابة الحيوانية قد تحولت إلى حقيقة نراها في صحف تلك الفترة حيث حملت صحيفة **الأهرام** رأياً لكاتب يدعى جلال حسين تحت عنوان «ريا وسكينة في حديقة الحيوان» جاء فيه:

> بالأمس أصدر قاضي الإحالة قراره في دعوى النيابة العمومية ضد (السيدة) ريا و(السيدة) سكينة ومن معهما . . . الزعيمتان من الجنس اللطيف! أو هما تدعيان ذلك والعرف جرى بأن لا يحكم على الجنس اللطيف بالعقوبة الكبيرة. تقوم هنا مشكلة كبيرة تحتاج إلى بحث ذوي الخبرة وهذه هي: هل (سلامتهم) من الجنس اللطيف؟ لست أدري رأي العلماء ولكني سأحاول بحث هذه المعضلة من الوجهة الابتدائية فإني خبير بالأرقام (أو أنا أدعي ذلك).
>
> في النصف الثاني من شهر ديسمبر الماضي شاع في القطر المصري أن (ريا وسكينة) معروضتان في حديقة الحيوان، إشاعة لست أنا مصدرها، لكنها انتشرت ولقيت آذاناً صاغية مما دل على قبول الجمهور المصري للفكرة، وفد الناس زرافات إلى حديقة الحيوان لمشاهدة الزعيمتين العظيمتين اللتين طارت شهرتهما في الآفاق فبلغ عدد الزائرين ١٩٠٠ في يوم الخميس ٢٣ ديسمبر و٢٠٩٤ في يوم الجمعة منه، ثم ١١٣١٠ في الأسبوع الأول من يناير، أما في الظروف العادية فلا يزيد المتوسط اليومي عن ٦٠٠–٧٠٠، ومن هذه المقارنة يظهر جلياً حكمة الجمهور المصري، فهو لم يشأ أن يشطب اسمي الزعيمتين من عداد الجنس اللطيف فحسب، بل قضى بحرمانهما من صفة الإنسانية، قد لا تقبل الحيوانات هذا الحكم، لأن العادة لم تجر أن يفترس الحيوان أخاه الذي من جنسه كما فعلت الزعيمتان. هذا نتيجة بحثي، فماذا يرى أساتذة العلماء؟(١٣)

كما نلاحظ من اللهجة الساخرة، فقد استكثر عليهما كاتب المقال جنسهما، ثم أخرجهما من الجنس البشري أصلاً بلغة تحريضية لا تتناسب مع قضية لازالت تعرض على القضاء، وتكشف المعلومات التي قدمها عن إشاعة حديقة الحيوان – إن صدقت – عن حجم الشعبية التي أحاطت بالأختين، وكيف أن إكسابهما الصفة الحيوانية كان شائعاً وشعبياً. لكن قبل أن يصل كاتب المقال إلى تشبيه حيواني بالاسم، كان عباس محمود العقاد قد توصل إليه. فبعد أسبوعين من اكتشاف الجريمة، وعلى إثر شيوع الصور الفوتوغرافية التي وزعتها الصحف والناشرون، كتب صاحب **العبقريات** مقالاً

بجريدة **الأهرام** يحلل فيه تلك الصور، وكان العقاد شهيراً في اعتماده على نظرية لمبروزو، إحدى النظريات النفسية الشهيرة في عصره، والقاضية بأن الإنسان يولد بصفاته المميزة وراثياً، دون أي اعتبار لعامل البيئة المحيطة، وقدم لمبروزو في إطار ذلك وصفاً للملامح الجسدية المميزة للعباقرة، كما قدم بعضاً من قواعد الاستدلال الجنائي للمجرمين وفقاً لخريطة صفات الوجه، وقد طبقت نظرياته - ولا زالت - في كليات الشرطة للتدليل على أن المجرمين لهم ملامح شبه ثابتة. وفي زمن العقاد طبق الأخير ذلك على صور الأختين مبرراً إقبال الناس على شرائها، لا لكونهما شهيرتين أو مميزتين: «بل لكي يروا كيف تكون تلك الوجوه التي تخفي وراءها قلوباً تعبث فيها شياطين الجرائم وتستقر فيها الجرائم في هاوية عميقة من الشرور»، مضيفاً في وصف وجوه العصابة: «وجوه لا تشفُ عن طمع قوي أو غيظ سريع أو حيوية ضالة، وإنما تشفُ عن بلادة الموت وخمول العقل». وهو ما اعتبره مبرراً لعدم التفاف الكثيرين حولهما، هما بذلك - ووفقاً لمنطق العقاد - يكسران القاعدة اللمبروزية. لكنه يعود ليصف وجه الأختين بالوجه البليد بلادة وجه القط، وهي البلادة التي تظهر على وجه الأختين أكثر من ظهورها على رجالهما مع بقية من ملامح الإدمان.(١٤)

في محاولته للتنقيب عن سيرة ريا وسكينة، يبحث صلاح عيسى عن جذوز تلك العائلة التي ارتحلت نحو مصيرها شمالاً. ووفقاً لتدقيقه في ملفات التحقيق، أدرك صعوبة الوصول إلى الموطن الأساسي الذي قدمت منه الأختان؛ لكنه يرجح قرية الكلح التابعة لمركز إدفو، بمحافظة قنا، نقطة بداية للتغريبة الهمامية، نسبة لعائلة همام.(١٥) ويعترف عيسى بأن جزءاً من صعوبات البحث يعود إلى أن الراوي الشعبي الصامت، الذي لم يهتم بسيرة الأختين؛ ربما لم يجد في قصتهما المشينة ما يجذبه نحو قصّها، فيما كانت فضاءات الراوي نفسه تنتج أسطورة أدهم الشرقاوي وشفيقة ومتولي في الزمن نفسه. ويُرجع عيسى ذلك إلى ما يسميه تقاليد الأسطرة، التي ترفع حكاية إلى عنان السماء وذلك لتوفر عناصرها الجاذبة، وتهبط بأخرى إلى سابع أرض.(١٦) ويكفي هنا الصمت لقتلها في مهدها. ونستطيع القول، وفيما نحن نعيد تركيب مشهد إنتاج الحكاية في زمنها الأول، إن ابنتي همام لم تُعرفا في أية لحظة بانتمائهما الصعيدي، ذلك أن كثيراً من المعالجات الفنية للقصة تهمل هذا الجانب، بل وتمعن في تأصيل سكندريتهما. ولنلحظ، في هذا السياق، مسرحية حسين كمال الشهيرة، التي تقدمهما أقرب إلى مواطنتين سكندريتين بملابسهما ولغتهما المميزة، فيما تغفل باقي الأعمال أية خلفية تاريخية عنهما عمداً، لتأصيل فكرة عدمية الشر. ونحن هنا إزاء فتاتين تنتميان إلى جماعة عرقية كثيراً ما كان تباهيها بجذورها جزءاً من تمايزها حتى لو هاجرت آلاف الأميال، ولا يصح هنا الحديث عن ما اعترى تلك العائلة من تغيرات في نسقها القيمي مع الهجرة والفقر، أو الاعتماد على تأصيل ذلك التفسخ الأخلاقي الذي اعتراها بنسبة الانتماء إلى بدو الصعيد ذوي الطبائع المنفتحة أكثر من الصعيديين الأقحاح (المنتمين إلى قبائل عربية). فالثابت، فيما يخص الاعتبار الأول أن هذه الأسرة في انتقالاتها الجغرافية المتعددة سكنت في الغالب هوامش مدن وحارات تحتشد فيها كافة تفاصيل الموطن البعيد،

فسكنت في معظم الأحيان داخل أحياء يشغلها المهاجرون من الصعيد تحديداً، بل إن زوجي الأختين كانا من أبناء الصعيد نفسه. ولا يصلح الفقر والتهميش مبرراً وحده لفهم ما اعتبر مسخاً للهوية الثابتة؛ فلا القسوة أو الفقر وحدهما يصلحان للتورط النفسي في تبرئة كلتيهما. ورداً على فكرة انحلال الهوية، فحسب الله كان يحاول دائماً الظهور أمام أبناء حارته وكأنه لا يعرف ما تفعله الأختان من خلف ظهره، بادعاء أنه صعيدي ولا يستطيع أن يتحمل هذا العار. كذلك فإن إصرار الأختين على مزاولة المهنة، متأخرتين في العمر، وبشكل متقطع، وعلى استحياء، يعني أنهما اضطرتا لتقبل هذا النشاط حتى ظهور بديل آخر. وفيما يخص الاعتبار الثاني الذي ينبني على افتراض كونهما تنتميان إلى قرى بدوية (ذات أخلاق أقل تزمتاً مقارنة بوضع المرأة الصعيدية)، فهو افتراض دفاعي لا ينبني على أية فرضية علمية مثبتة.

وبمعنى آخر، تبدو جدلية تشوهات المدينة وارتحال الجماعة العرقية غير كافٍ لفهم سبب صمت الراوي عن حكي قصة الأختين. والمؤكد أن صورة جماعة تدَّعى ذلك النقاء القيمي لا تستطيع استيعاب أن تخدش ذاكرتها الشعبية بحكاية «سيدتين» ورجال من الصعيد كانوا ينظمون عملية الدعارة السرية، بينما جريمة الدعارة مخلَّدة في ذاكرة الجماعة نفسها بحكاية شفيقة ومتولي الشهيرة. لكن متولي الذكر الصعيدي قتل أخته الداعرة انتقاماً لشرفه، فخلَّده الراوي في موالٍ شهير تتناقله الذاكرة والشفاه حتى الآن، بينما رجال ريا وسكينة لم يكونوا فقط مساهمين في الشراكة العائلية، بل كانوا - رغم دورهم المركزي في عملية القتل - أقرب إلى منصاعين لإمرة نسائهم. لقد مارس العقل الجمعي حذفين أساسيين من القصة الحقيقية: حذف الأصل الصعيدي لصالح تعليقهم في فراغ الكليشيه السكندري القابل للتأويل بأنهم أبناء مدينة الراحة والإغواء، وحذف دور الرجال المركزي الخادش للذكورة الجماعية لصالح الدفع بالأختين إلى مصافٍّ زعيمتي العصابة. بمعنى آخر، نحن أمام حذف بالإنكار، وآخر بتغيير الصورة، عبر تغيير البعد البؤري لعدسة الحكاية، وربما يرى البعض أن تلك الآلية يشوبها بعض التعسّف. لكن تلك الملاحظة الخاصة باستبدال مركزية دور الذكور بالإناث في محاولة لتبرئة الرجال تبدو واضحة مثلاً في أول الأعمال التي عالجت قصة الأختين.

فمسرحية **ريا وسكينة**، التي ألَّفها كل من الريحاني وبديع خيري بعد ستة أشهر من تنفيذ حكم الإعدام في الأختين، تؤكد هذا البعد التشويهي للنساء. ذلك أن زاوية الرواية الأساسية جعلت البطولة لشخصية رزق القاتل الذي يتعاون مع الأختين في خطف النساء الساقطات تحديداً وقتلهن. وفيما الأختان على الهامش تتلذذان فقط ووفقاً لتفاهتهن - هكذا يصفهما رزق - بما يحصلن عليه من مصوغات، يستسلم النص لقراءة حكمة البطل الأخلاقية العميقة الذي يتلذذ بقتل العاهرات انتقاماً لشرفه الذي جرح منذ سنوات. ورغم طزاجة الحدث الحقيقي الذي استمدت منه الرواية أحداثها، ورغم أن رزق - الذي هو تنويعة على شخصية عبد الرازق - كان أكثر الشخصيات قسوة في القصة الحقيقية، فإن بطل المسرحية وموقفه الأخلاقي يبدو نسخة مشوهة من خطاب حسب الله الحقيقي التبريري طوال التحقيق، والذي شهد ذروته في يوم تنفيذ الإعدام، ذلك الخطاب المستمد من فكرة «ما قيمة نسوة ساقطات؟»، وأن التخلص منهن كان لحماية

المجتمع»، وأنه لو خرج من القضية «سيقتل منهن المئات».[١٧] كل هذه التبريرات التي يعلم منْ اطلعوا على القضية مدى تهافتها، قد أثرت على كاتبي المعالجة المسرحية الأولى؛ فجعلا من القاتل شريفاً يقتل بنات الليل ليطهر المجتمع منهن. وبعد هذا العمل، تختفي صورة البطل الرجل تقريباً من أشهر المعالجات، حيث يتم تقديم الرجال لاحقاً بوصفهم كورساً صامتاً ينفذ مشيئة الأختين باستسلام (كما في فيلمي **ريا وسكينة** لصلاح أبو سيف، و**إسماعيل ياسين يقابل ريا وسكينة** لحمادة عبد الوهاب)، أو في أسوأ الأحوال بوصفهم مخدوعين (كما في مسرحية حسين كمال). وفي جميع الأعمال، تم إخفاء أصولهم الصعيدية (فيما عدا مسلسل جمال عبد الحميد، ومسرحية **سر السفاحة ريا** لعباس يونس)، وكأن الخيال الجمعي يعاقب الأسرة كلها بقطع صلاتها عن الصعيد، ثم يمعن في عقاب النساء تحديداً بجعلهن القيادات فيما الرجال أدوات تنفيذية في أيديهن.

المعالجات الفنية

أولاً: مسرحية «ريا وسكينة» لنجيب الريحاني وبديع خيري (١٩٢٢)

تاريخ العرض: فبراير ١٩٢٢. مكان العرض: مسرح برينتانيا بالقاهرة. التأليف: بديع خيري. التمثيل: نجيب الريحاني، بديعة مصابني. الإخراج: بديع خيري ونجيب الريحاني.[١٨]

كانت هذه أولى المعالجات التي قُدمت عن قصة ريا وسكينة، وأقربها إلى زمن الحادثة الأصلية. ورغم ذلك فقد نحتت مدخلاً مغايراً ومفارقاً سارت عليه – بدرجات متفاوتة – سائر المعالجات، إذ مركزت العنصر الرجالي المنتقم لشرفه، ونمّطت شر القتلة بشكل كاريكاتوري، ولم تتهرب من مفصل الدعارة بل غطت عليه بدراما الانتقام للشرف المجتمعي، فأعطت لصوت غير مركزي صوت البطولة، ووحّدت بين مصير الضحية والقاتل في دائرية الأقدار المغلقة، فجردت القصة من أبعاد المكان والزمان الأصليين.

ثانياً: فيلم «ريا وسكينة» لصلاح أبو سيف (١٩٥٣)

تاريخ العرض: فبراير ١٩٥٣. تحقيق صحفي: لطفي عثمان (المحرر القضائي **للأهرام**). تأليف: نجيب محفوظ. حوار: السيد بدير. إنتاج: بطرس زربانيلي. توزيع: أفلام الهلال. تصوير: وحيد فريد. مهندس مناظر: ولي الدين سامح. مونتاج: إميل بحري. إخراج: صلاح أبو سيف. تمثيل: أنور وجدي، فريد شوقي، شكري سرحان، نجمة إبراهيم، زوزو حمدي الحكيم، سعيد خليل، سميرة أحمد، برلنتي عبد الحميد، رياض القصبجي.

الشخصيات المركزية في الفيلم مختلقة بالكامل. ففيما عدا الرباعي – ريا وسكينة وحسب الله وعبدالعال – لا وجود في القصة الأصلية لضابط الشرطة الذي يكتشف العصابة. ولا وجود للعنصر النسائي سعاد ودلال. ولا وجود لأجواء المساعدين من شاكلة الأعور أو أمين؛

فالشخصيات يجري اكتشافها منذ المشهد الأول دون أية خلفية تاريخية خارج زمن الحكي الفعلي. وفيما نرى الأحداث طول الفيلم من وجهة نظر الضابط، لا تُقدَّم الشخصيتان المركزيتان - ريا وسكينة - إلا مع بداية الثلث الثاني. شخصية الضابط مرسومة بعناية بما أنها البطولة المطلقة: ذكي ولماح، سريع البديهة وصبور، مخلص لعمله مهما واجهته الصعاب، مع خفة دم وقدرة على التلون في شخصيات أخرى. أما باقي الشخصيات فمسطّحة ذات بعد واحد: عائلة ريا وسكينة أقرب إلى عائلة الشر المكتملة، وجوه تحمل قسوة وخداعاً وتحدياً دون مبررات درامية واضحة، اللهم إلا السرقة، وهي لا تصلح وحدها لتبرير هذا التصميم على تحدي البوليس والمجتمع. ورغم ذلك نلاحظ تدرجاً لهرم السلطة بين أفرادها، ففي موقع الصدارة تقع ريا بجحوظ عينيها ولهجتها الآمرة وبطشها الذي لا يمنعها من صفع الرجال من حولها إذا ما تجاوزوا الحدود. تليها سكينة الأجبن، لكنها المتحدثة بقوة في حضور أختها، ثم هناك حسب الله وعبد العال المنفذان لمشيئة ريا وهمزة الوصل التي تربط الأختين بالعالم الخارجي. وأخيراً، يقع الأعور وأمين: الأول يقوم بأدوار الحماية والقتل؛ والثاني يتخصص في سحب النساء. خلفهم جميعاً ثلاث شخصيات بلا ملامح يقمن بعزف الموسيقى ودق الزار للتمويه على أصوات صرخات الضحايا. ورغم هذا التقسيم الدقيق للأدوار تحضر العصابة بأكملها مشهد القتل وتقوم الأختان بتنفيذه خنقاً، فيما يقوم الرجال بتقييد جسد الضحية ثم دفنها، مما يخالف التقسيم الحقيقي، إذ كان دور الأختين يقتصر على سحب النساء إلى المنزل، فيما كان الرجال يقومون بالقتل والدفن.

نلاحظ كذلك أن العنصرين النسائيين: دلال وسعاد تبدوان فتاتين من عائلات الطبقة الوسطى السكندرية، لا شبهة أخلاقية في سيرتهما، أو حتى في المشاهد المقتضبة للراقصة البدوية أو الفتاة بسيمة. فالعصابة تتحرر من الوازع الأخلاقي القائم على قتل الداعرات. شخصيتا الأفندي أمين والأعور لا تُظهران أية دلائل على كيف أو لماذا انضما للعصابة. الخلفية التاريخية للعلاقات، في مجملها، مسقطة لصالح تبسيط مخل يجمع الكل في خانة الشر المستطير. ويلعب أمين دور الأفندي ذي البدلة الذي يقوم بإيهام الضحايا بالحب ليسحبهن نحو حتفهن على يد العصابة. لا وجود في الحقيقة لهذه الشخصية، كما أن القيام بدور «السحّابة» كان مقصوراً على الأختين، نظراً لأن المناخ الاجتماعي للقصة الأصلية كان أكثر فقراً وتزمتاً. فلم يعرف في وسط الطبقة الدنيا قيام نساء بمقابلة رجال في الفضاء العام إلا إذا كن من ممتهنات الدعارة.

من حيث الثقل الدرامي وزاوية السرد، يبدو الفيلم مبنياً من وجهة نظر الضابط أحمد يسري، كمّاً وكيفاً. وهي المرة الأولى التي تكون زاوية الحدث في ناحية أضعف العناصر إسهاماً في القصة الحقيقة. فكما هو معروف، قد تم الكشف عن الجرائم حين أبلغ صاحب إحدى الغرف التي سكنتها سكينة عن عثوره على جثة أثناء إصلاحه للصرف الصحي بمنزله. بمعنى آخر، لم يكن البوليس حتى هذه اللحظة طرفاً أو مكتشفاً للأحداث. بل إن ما حاول الفيلم الإيحاء به من أن همّة الضابط المغوار كانت الباعث على كشف الجناة يبدو خلطاً كاملاً للحقائق. ومن حيث الكم، تسيطر شخصية الضابط بمغامراته على معظم مشاهد الفيلم، ويبدو هو المحرك الأساسي لكامل الدراما. ويمثّل الضابط بمنطقه الأخلاقي والوظيفي وجهة نظر المجتمع والسلطة، فيما تقع العصابة على الجانب الآخر معوقاً لتحقيق العدالة.

الزمان في الفيلم، كما يظهر من الملابس والديكور (مثلاً: صورة كمال أتاتورك في منزل سعاد، وصورة السلطان في المكاتب الحكومية)، يرجع إلى أوائل العشرينيات. لكن لا وجود للخلفيات التاريخية المهمة كالصراع السياسي مثلاً، ولا كلمة واحدة عن الزعيم سعد زغلول الذي كان شاغل المصريين في تلك الفترة، ولا إشارة إلى وجود الإنجليز والصراع الوطني ضدهم. والمكان هو الإسكندرية بلغتها المميزة، وشوارعها وأسماء المناطق الشعبية. وتلخيصاً لجغرافيا حركة الشخصيات. ترك السيناريست جغرافيا المنازل الثلاثة التي مارست فيها العصابة الدعارة والقتل لصالح غرفة سكينة الكائنة في حارة ماكوريس، التي جعلها منزلاً من طابقين وبدروم تستخدمه العصابة للإقامة والدفن، وهو ما يخالف الحقيقة حيث تمت الجرائم في بيوت أخرى. واختلق السيناريست هذا المنزل ليركّز على المفارقة بوقوعه على بعد خمسين متراً من قسم اللبان. كل هذه التفاصيل أعطت مبرراً لظهور المحرر القضائي لجريدة **الأهرام** في تيترات الفيلم، والذي يبدو أن دوره قد تلخص بصفته يملك أرشيف الحادثة الأصلية في وضع صيغة مبسطة للأحداث التي وقعت قبل ثلاثين عاماً من تاريخ إنتاج الفيلم. وفيما عدا هذه التشابهات التحويرية والمختلقة للقصة الأصلية، نحن أمام صراع الخير والشر المبسّط الذي يجعل المشاهد بطبعه ميالاً إلى تحقيق النصر للخير، والذي يأتي في النهاية كالعادة، حيث الجريمة لا تفيد. وتبدأ العقدة الدرامية منذ المشهد الأول، مما يضع المشاهد منذ اللقطات الافتتاحية أمام تشويق من يكون فاعل هذه الجرائم، ثم تتصاعد بالكشف جزءاً فجزءاً عن حقيقة الجريمة. وفيما يقدم السيناريو عقباته وذرواته على متتالية من العقد الصغيرة والفرعية، يتقدم الفيلم إلى الأمام، وصولاً إلى تحقيق العدالة بالقبض على العصابة، انتهاءً بظلال الشنق، وهي حبكة أمريكية تقليدية في ذلك الزمن (وحتى الآن). ويتخذ السيناريو الموازاة بين خطين متصاعدين: الضابط في محاولاته الكشف عن العصابة وتصميم الأخيرة على استهداف الفتيات. ويتقاطع الخطان عند نقطة وصول الفتاتين إلى منزل العصابة، فيما يدشّن الضابط المتنكر علاقته المباشرة الأولى بالعصابة. وتنمو بين التفاصيل قصة حب من طرف واحد بين سعاد والضابط، لا نعرف كيف ستكتمل حيث لا تقدم النهاية سيناريو واضحاً لها.

امتاز أسلوب صلاح أبو سيف والسيناريست نجيب محفوظ قبل هذا الفيلم بخط ما أصبح يعرف، في وقتها، بالواقعية الأولى (التي توازت مع، وتلت، تفجّر الواقعية الإيطالية في السينما العالمية)، حيث خرجت الكاميرا لأول مرة إلى الشارع، وبنت أفكارها على معالجة القصص الواقعية لأبطال عاديين. وفي مسار الصديقين محفوظ وأبو سيف – كما في فيلمي **الفتوة** و**الأسطى حسن** – تبلورت ملامح هذا التوجه، بعد أن ضجر المشاهدون من دراما الحب الغنائية والاستعراضية التي ميزت سينما الأربعينيات. كان صلاح أبو سيف ينحت هذا التوجه الجديد حينما فاجأ جمهوره بالصبغة التجارية الحارقة في **ريا وسكينة**، وكأن العمل بجماهيريته المتوقعة – حيث كانت المرة الأولى عملياً التي تظهر فيها ريا وسكينة في عمل جماهيري واسع – تطلّب منه حبكة بسيطة وكليشيهات لم يعرفها يوماً وتقنية شبيهة بأفلام الحركة الأمريكية. ومنذ المشهد الأول، نلاحظ من تتابع التقطيع بين وجهات نظر الناس في

الشارع والبيوت وتعليقاتهم، أننا أمام فيلم تشويق ومغامرة. بل إن استخدام مانشيتات الصحف والتقطيع عليها من أكثر من جهة هي تقنية أمريكية واضحة مستجلبة بالكامل من تراث أفلام الويسترن الأمريكية. فوجيء الجمهور بكمّ المعارك وتكسير المنازل وإطلاق النار من شارع إلى شارع، وكأننا في شيكاغو لا الإسكندرية. حتى التمركز على البار، بوصفه مكاناً لتجمع رجال العصابة، كان استعارة لافتة من النمط نفسه. كذلك شخصية الأعور بغطاء العين في منطقة شعبية كانت نتوءاً بارزاً ومماحكة أمريكية واضحة.

امتاز الفيلم كذلك بالمونتاج السريع المتلاحق، واختيار الزوايا والعدسات التي تبرز مناخ التشويق البالغ، فصوَّر وحيد فريد مشهد معركة الضابط مع الأعور من زاوية علوية عمودية جديدة على ذلك الزمن، فيما كانت حركةُ الكاميرا المرتحلة مميزةً في مشاهد جري الطفل وصولاً إلى السلخانة. كما لعبت الكاميرا شبه المحمولة دوراً رئيسياً في نقل العلاقة بالمكان، وتحديداً في المشهد الذي يقترب فيه الضابط من القسم، ثم ينحرف ليكتشف منزل العصابة عند حارة جانبية قريبة. واختار مدير التصوير اللقطات الطويلة المفتوحة التي يتحرك الممثل في مداها الواسع بشكل طبيعي. أما المطاردات نفسها فقد صممت بتقنية عالية، إلا أن رداءة المواد المصمم منها قطع الديكور ظهرت واضحة في مشاهد المعارك الداخلية. ومع ذلك نجح ولي الدين سامح في طبع ديكور منزل العصابة في أذهان الجميع: «حلة القلل» في جانب الغرفة، فانوس السقف المتأرجح، المبخرة الكبيرة في صالة المنزل أضفت كلها لمسة من الفقر ممزوجة بخشونة وظيفية لقطع الأثاث وكآبة مقبضة. وهنا، كان للإضاءة الكابية في داخل المنزل، مقارنةً بالخارج ناصع الإضاءة كلما فتح باب المنزل أو أحد شبابيكه، دور كبير؛ مما أضفى جواً قبوياً يفصل زمان الخارج المتسع المفتوح وأحداثه عن الداخل الضيق المقبض. وقد أعطى المونتاج المتتابع ذو القطعات الحادة إحساساً لاهثاً للفيلم. وتجسدت أمركة التشويق في مشهد النهاية الذي دار في زمن واحد بالتقطيع المتوازي بين حدثين: الطفل يجري للوصول إلى السلخانة، فيما الضابط يعارك أفراد العصابة، وصول الطفل وخروج عمال السلخانة وجريهم نحو المنزل مع انتصار العصابة ومحاولة خروجها من المنزل، وصول البوليس من جهة في الحارة مع وصول أهل السلخانة من الجهة الثانية ليتصل الحدثان في مكان واحد. كما لعبت الإضاءة دوراً حاسماً في تعميق حالة الخوف، وذلك باعتمادها على المصدر المباشر والمصدر غير المباشر المتقطع، كما حدث في مشهد قتل الراقصة البدوية. وهذا المشهد تحديداً، بتقطيع لقطاته القريبة على وجوه ريا وسكينة، والتقطيع في أحجام متوسطة على الضحية وهي تتأرجح بعد تناولها للمخدر، هو ما أكسب الأختين شهرة الرعب التي التصقت بهما. وجه نجمة إبراهيم بعينها العوراء وتأرجح الإضاءة مع تصاعد الموسيقى والأغنية الشهيرة «بنت الحارة» للمطرب الصاعد وقتها شفيق جلال – والتي تبدأ بتقسيم راقص مبهج لتتصاعد نحو ما يشبه دقة الزار، وترديد المحيطين لعبارة «حسرة عليها» – جعلت من هذا المشهد المحتشد بكافة عناصر التشويق أشهر مشهد رعب في السينما المصرية.

ماذا حذف وماذا أضيف؟ يبدو أن البوليس المصري وجد أخيراً من يدافع عنه بعد ثلاثين عاماً من السخرية. لكن ماذا حدث بالفعل في مصر بعد ثلاثين عاماً؟ كل ما في الأمر أن ثورة يوليو قامت بالفعل، وتحديداً قبل عامين من تاريخ إنتاج الفيلم. فهل كان لإعادة تقييم البوليس المصري وتقديمه بكامل هذا الفخر علاقة بتفاعل سريع مع التغيرات السياسية

(وبخاصة أن البوليس المصري كان قد دشن مرحلته الوطنية الأولى في معركة الإسماعيلية الشهيرة قبل ذلك بنحو عام)؟ أسئلة تبدو مهمة إذا ما حللنا شخصية أحمد يسري، الأقرب إلى بطل شعبي خفيف الظل، تحبه فتاة سكندرية تقليدية من عامة الشعب، وهو تصور قلّما عرضته السينما المصرية قبل الثورة. فهل تكون الذاكرة، التي عملت عبر عوامل الحذف والإضافة، تقوم بمحاولة تجاوز مأزق الهوية الوطنية العاجزة عن حكم نفسها؟ المؤكد أن الإصرار على استخدام المحرر القضائي لجريدة **الأهرام** بوصفه موثِّقاً متخصصاً في تلك الفترة يترك انطباعاً بتسجيلية ما. وهذا ما لم يقنع أحداً على ما يبدو؛ فمحرر مجلة **سيني فيلم** السينمائية قبل أن يمدح الفيلم تقنياً وفنياً لاحظ الآتي: «وأول ملاحظة لنا على الفيلم هو أن حوادثه غير كاملة، ولما كانت هذه الجرائم واقعية فكان من السهل الاطلاع على محاضر البوليس لأخذ جميع المعلومات اللازمة، إلا أننا وجدنا أن تفاصيل كثيرة ناقصة».[١٩] ويبدو أن نجومية أنور وجدي، ونجاح الفيلم بشكل كبير، لم يرهبا كاتب المقال من السخرية من هنّات وتفاصيل خدشت الواقعية التي افترضها في الفيلم، فيقول: «وهكذا لا نستطيع أن نفهم كيف أن جيران ريا وسكينة لم يلاحظوا أبداً دخول الضحية إلى هذا الوكر وعدم خروجها منه، ثم إن ضابط البوليس لم يكن على حذر. فضلاً عن المكياج الذي عمله لا يخفي شخصيته عن أحد. وكذلك نتساءل كيف لم يكتشف أمره، وكانت هناك مناظر لا يقبلها عقل، ومنها المنظر الذي نشاهد فيه ضابط الشرطة يتغلب على ثلاثة أو أربعة رجال مفتولي العضلات».[٢٠] كما استفزّت عدم واقعية الضابط الروائي سعد مكاوي الذي كتب مقالاً عن الفيلم يرى فيه أن الفيلم كتب في الأساس لإلباس أنور وجدي بدلة ضابط حتى يصول ويجول فوق الشاشة بأخلاق المهرجين.[٢١] ويشي مشهد النهاية الذي يجتمع فيه البوليس والناس للقبض على العصابة بتلخيص لروح المرحلة السياسية؛ فتحالف الشعب مع النظام هو الحل لمواجهة الجريمة والشر.

لقد تم نزع ريا وسكينة لأول مرة من خلفيتهما التاريخية ليعلقا في فراغ الشر المطلق. فلا وجود لأية إشارة عن جذورهما الصعيدية، بل إنهما تتحدثان اللهجة السكندرية كأولاد البلد. ولا إشارة عن أسباب – ولو واهية – لما يرتكبانه بعصابتهما من جرائم. ولا إشارة واحدة عن مهنة الدعارة، التي جُففت منابعها القانونية حتى تم إلغاؤها رسمياً في عام ١٩٥١. وبدلاً من الصبغة الواقعية التي كان يتوقع أن يسلكها صلاح أبو سيف تحولت الشخصيتان ريا وسكينة إلى فئة أشرار قساة القلب على النمط الكلاسيكي، ينبتان في أحداث الفيلم من فراغ، مزروعتين في المجتمع وقد انفصلتا عن كامل السياقات المحيطة.

وقد تم تركيز قيادة العصابة في شخصيتي ريا وسكينة، بينما للرجال الأدوار الثانوية، إذ نرى ريا تحديداً في قمة الهرم من حيث القسوة والشدة في تعاملها مع المحيطين بها. فهي تضع الخطط كما تحل الأزمات، وهي عقل مفكر لا يلقى أي اعتراض، بينما الباقون أدوات تنفيذية لهذه المشيئة. هي الأكثر ثباتاً في مواجهة الضابط خلال المواجهة الحوارية، وحتى خلال عملية القبض عليها، ترفض أن يمسكها المخبر من ذراعها في تحدٍ واضح. وتحرِّك العصابة روح ثأرية غامضة من البوليس والنظام العام. وفيما نلاحظ ارتجاف الجميع بعد أن ضاق الخناق حولهم – حتى سكينة، الثانية في هرم القوة – تندفع ريا بثبات، وهو عكس ما

جرى في الواقع؛ فقد دلت التحقيقات على أن تلك الأوضاع إما كانت معكوسة لصالح الرجال وإما كانت موزعة بالتساوي والتداخل فيما بينهم. بل إن ريا - من بين الجميع - كانت الأكثر سلبية والأقل تأثيراً في القرار، على عكس سكينة التي كان لديها ميل إلى الاستقلال، بينما كان الرجال من خارج الأسرة (عبد الرازق وعرابي) الأكثر قسوة والمتحكمين نسبياً في اتخاذ القرار وتقسيم العمل.

ثالثاً: فيلم «إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة» لحمادة عبد الوهاب (١٩٥٥)

العرض الأول: مارس ١٩٥٥. إنتاج: بطرس زربانيلي. سيناريو: أبو السعود الإبياري. تصوير: روبير طمبا. مونتاج: إميل بحري. إخراج: حمادة عبد الوهاب. التمثيل: إسماعيل يس، ثريا حلمي، نجمة إبراهيم، زوزو حمدي الحكيم، عبد الفتاح القصري، رياض القصبجي، نظيم شعراوي.

نتعرف على العصابة من المشهد الأول: الأختين وزوجيهما والأعور. ثم بعد ذلك الشخصية المحورية والموازية فلفل، وهي مختلقة بالكامل. ينتظم معه وحوله عالم الكباريه، المختلق هو الآخر بالكامل، فيه صديقته المنولوجست المطربة، والراقصة التي هي شخصية هامشية لكنها رابط بين العالمين لمدة الخمس دقائق أولى. ثم أخيراً نجد صديقه اللص الذي يبدو باهتاً وبدون مبرر درامي واضح. وهناك كذلك بوليس قسم شرطة اللبان الذي يظهر فيه شاويش ذو رتبة متدنية يحقق في البلاغات ويناقش فلفل في كل مرة يذهب فيها إلى القسم. تبدو العصابة أكبر عدداً وتضم نساءً ورجالاً في أدوار كومبارس صامت؛ جزء منهم فرقة موسيقى، والباقي بلا دور أو جملة حوار، اللهم سائق الحنطور. مساحة شخصية الأعور هنا أكبر، حيث هو الذي يتولى مراقبة فلفل ثم محاولة قتله في المرات الأربع. في قلب العصابة تقع ريا في المقدمة، كالعادة. أما سكينة فأقرب إلى بلهاء تحاول أن تفتعل الكوميديا. الشخصيات أكثر بهوتاً، لكن ملامحها الرئيسية مستمدة من أطياف فيلم صلاح أبو سيف، لكن هذه المرة لصالح حبكة كوميدية.

من حيث الثقل الدرامي وزاوية السرد، فمن البداية نحن أمام العصابة التي تمارس نشاطها، لكنها تصطدم بمونولوجست -عقبة - يكتشف مكانها وسرها الدفين. تنقلب الزاوية بمجرد دخول شخصية فلفل إلى السرد الذي تشكل مطاردةُ العصابة له، عبر أربع حركات ذروة، زاويةً جديدة للسرد. كما أن الاسكتشات الغنائية الراقصة وحدة أخرى لتقسيم العمل، فبعد أقل من ثلاثين ثانية من بداية الفيلم نتعرف على الراقصة في تابلوه راقص. ثم يظهر فلفل في تابلوه غنائي تالٍ، ثم صاحبته في ثالث ورابع. وكأن هناك تصميماً على المزج بين الكوميديا والغناء الاستعراضي والتشويق، وهي أنماط ثلاثة جاءت غير متكاملة وغير خاضعة لنظام يفرضه سياق الأحداث. وفي هذا البنيان، المخلخل أساساً بمتطلبات غير درامية، نجد أن الصبغة الكوميدية الزاعقة لعبت دوراً في إصابة الفيلم بكثير من الترهل. فهناك متابعةُ مشاهدِ الزنزانة بشخصياتها والمستشفى النفسي بشخصياته

ومواقفه. والواضح أن استثمار نجومية إسماعيل يس تطلبت التعامل مع مزيجه الناجح دائماً: المجانين، الشرطة، الغناء والاستعراض، المغامرة بمزج الكوميديا باللعب في مشهد أخير كان مفجعاً في رداءته. فالحبكة مصممة لخدمة اسكتشات متتالية بلا رابط حقيقي.

لولا اللقطة الأولى في الفيلم التي تُظهر يافطة «قسم اللبان»، لما أمكن الحديث عن مكان له علاقة بالحادثة الأصلية. ففي الوقت الذي استعرض فيه أبو سيف أشكالاً من التصوير الخارجي البديع أعطى حيوية وإشارة إلى مكان الأحداث، لم يقدّم حمادة عبد الوهاب أو أبو السعود الإبياري أية إشارة إلى مكان الأحداث؛ اللهم فيما عدا اللغة التي استخدمتها عصابة ريا وسكينة وملابس شخصية الأعور. أما الزمن فقد اختفت أية إشارة إليه على أي نحو كان، ولو حتى بتفصيلة ديكورية، في حين جاء الكباريه والملابس موضحة أننا في زمن الخمسينيات، وهو ما يضع الفيلم بمجمله خارج زمان الحادثة الأصلية ومكانها.

من ناحية الأسلوب، جاء كل شيء في الفيلم في خدمة استنساخ النجاح الأول: نفس المنتج بشركة التوزيع مع نفس النجوم بنفس المونتير ومهندس المناظر، لكن للأسف بحِرَفية أقل بكثير: فالسيناريو مفكك ومختلق لخدمة الاستعراضات والاسكتشات الكوميدية، وهو ما يتعارض منطقياً مع منبع القوة في العمل الأول، وهو الإثارة والتشويق الممزوجان بلمسة رعب. فلم يخدم السيناريو أياً من التراجيديا أو الكوميديا أو الاستعراض. ورغم أن الممثلين حاولوا استحضار زمن التجربة الأولى، فإن تضارب الطموح في الفيلم أسقطهم جميعاً في الارتجال العشوائي. أما المونتاج فلم يجد خطة درامية واضحة فأتى باهتاً بارداً رغم محاولته استحضار مشهد القتل من الفيلم الأول بالتقطيعات السريعة على أحجام صغيرة. معظم المشاهد مصورة في ديكور داخلي: المنزل يحتوي مداخل نصف قطرية قبابية ضد حالة الفقر معمارياً، وقبو المنزل فقط هو القريب من الفيلم الأول. ديكور الكباريه تقليدي، كذلك منزلا فلفل وصديقته. فيلم خياله البصري محدود، مع تصوير أقل من المتوسط وإضاءة مسطّحة، لا فارق فيها بين الداخلي والخارجي، ولا بين موقع وآخر.

ماذا حذف وماذا أضيف؟ لم يكن الفيلم معنياً بإيصال أية رسالة واضحة حول الأختين، اللهم تلك الصورة الباهتة التي خلّفها فيلم صلاح أبو سيف قبل عامين. فعلى الرغم مما نستشعره من تعامل الشرطة بإهمال مع بلاغ ريا في المشهد الأول، الذي نتج عنه تربيتة من الشاويش على كتف ريا دون أن يفتح محضراً للحادث، وعلى الرغم من خلو الأحداث من أية إشارة إلى أوضاع استثنائية في أوساط البوليس الذي من المفترض أن تستفزه تكرار الحوادث، فإن هذا لا يحسب في إطار تقديم وجهة مغايرة لما قدمه أبو سيف. فالشاويش حضر مباشرة عندما نادى فلفل: «حرامي!». ثم إن نباهة الشاويش نفسه هي ما كشفت العصابة في النهاية، عندما أنصت لأصوات المختطفين. لكن يكفي الفيلم على الأقل أنه لم يجعل من ضابط البوليس بطلاً. كان الفيلم مهتمّاً بهزليات بطله الحقيقي فلفل. وفيما يخص الأختين، فقد بدتا أكثر شحوباً، وإن ظلت ريا تصفع الرجال لكن ببريق أقل. الجديد كان بهوت شخصيات الرجال أكثر فيما عدا الأعور، كما ازداد تجريد الأختين لصالح صورة عن الشر مبتسرة ومختزلة، وإن زادت الإشارة إلى شرههن، فسكينة تقيس ملابس الراقصة وهي لا زالت ممددة إلى جوارها جثة هامدة. ربما أفاد

الطابع الهزلي السيناريست في وضع الأختين بوصفهما غبيتين كبيرتين لا تستطيعان الإمساك بشخص مخمور في اسكتش هزلي طويل وممل، وهو تقدمة جيدة لمعالجتين كوميديتين تاليتين تبتعد فيهما الشخصيتان أكثر عن ملامحهما الشريرة للتحول إلى صورة أكثر بعداً عن ما كانتاه في زمن الحادثة الأصلية.

رابعاً: مسرحية «سر السفاحة ريا» لعباس يونس (١٩٥٥)

العرض الأول: نوفمبر ١٩٥٥. إنتاج: فرقة نجمة إبراهيم. البحث النفسي: محمد فتحي. التأليف والإخراج: عباس يونس. تمثيل: نجمة إبراهيم.

تبدو هذه المسرحية آخر آثار فيلم صلاح أبو سيف التأسيسي، وبخاصة بعد الجدل النقدي الذي اشتعل على خلفية النسخة التجارية الأولى. فقد تماسّت نسخة أبو سيف مع حكاية المجرمتين، لكنها وضعت سؤال «أين الحقيقة؟» على المحك، فصورتهما - كما قدمهما كل من صلاح أبو سيف وحمادة عبد الوهاب - كانت شديدة الاختزال مع درجة من التشويه العمدي، في حين امتازت فترة الخمسينيات ثقافياً بإعادة الاعتبار للنقد الاجتماعي. لذا، تساءل أكثر من ناقد عن السر في التعتيم المتعمد للخلفيات الاجتماعية والاقتصادية التي دفعت الأختين ورجالهما إلى اقتراف مثل هذه الجرائم. ومن ثم تطوعت نجمة إبراهيم وزوجها عباس يونس لمحاولة إعادة تشكيل الصورة من زاوية أقرب إلى الحقيقة، فقدمت فرقة نجمة إبراهيم على مسرح الهوسابير عرضاً لم تستمر لياليه أكثر من ثلاثة أسابيع، ولا يتوفر في الأرشيف المصري نصه، بل مجرد مقالة نقدية كان قد كتبها الناقد الشاب - وقتها - ألفريد فرج في مجلة **التحرير**،(٢٢) قدم فيها عرضاً للمحاور الأساسية للمسرحية وتحليلاً للنص كما شاهده خلال فترة عرضه. وقد اعتمدت المسرحية على التحليل النفسي لشخصية ريا، وقام بذلك عالم النفس الشهير محمد فتحي، الذي أرجع المحرك الأساسي للجرائم إلى عقدة نفسية لدى ريا نتيجة قبحها؛ مما جعلها تقدم على قتل النساء محترفات البغاء. وهنا، لابد من تسجيل أنه النص الأول الذي يلفت الانتباه إلى مركزية الدعارة في القصة، كما يورد ألفريد فرج أن النص قدم، على هيئة دراما تسجيلية، تغريبة بنتي همام من الصعيد إلى كفر الزيات وصولاً إلى الإسكندرية. بمعنى آخر، كان هذا هو العمل الأول الذي وضع الشخصيات في سياقها التاريخي الطبيعي، لكنه لا يوضح كيفية اقتباس تلك الأحداث. هل قام عباس يونس كاتب القصة بفتح ملف القضية من جديد وإعادة تركيب خيوطها، وهو في ذلك سابق على مجهودات صلاح عيسى بنحو نصف قرن؟ أم أن سيرة شعبية ما تخللت العقل الجمعي والتقطها يونس مبتنياً عليها نصه الفارق؟ لم يقدم ألفريد فرج إجابات في مقاله، وكذلك صلاح عيسى نفسه. لكن فرج يشير إلى أن العمل كان ذا طبيعة تجريبية كاملة، يعتمد على صوت راوٍ يتحدث في فواصل المشاهد معلقاً على الأحداث، يملأ فجوات النص، في سيرة مسرحية تجمع بين التوثيق

والتمثيل (دوكيودراما مسرحية)، وهو في نقده لها لا يراها مسرحية نفسية كما أراد لها المؤلف، بل هي أقرب إلى ملحمة شعبية تتداخل فيها الأصوات، كما في مسرح خيال الظل. ولم يمنع انبهار فرج بالنص انصراف المشاهدين عنه، فسقطت المسرحية وفشلت تجربة نجمة إبراهيم وزوجها في إحياء أقرب الأصوات شبهاً بالحكاية الأصلية، لكن هذا النص الفارق يعتبر نقلة نوعية في تاريخ المعالجات على أكثر من مستوى.

أولاً: هذا هو النص الأول الذي يضع في مركز أحداثه الأبطال الحقيقيين، دون أصوات خارجية تشوش عليها. كما أنه أول النصوص التي فضحت تلك العلاقة النفسية المركبة بين الأختين والضحايا، وإن شاب التحليلَ النفسي لعقدة القبح بعض من التطرف. ثانياً: سجَّل النص أسبقيته في الإشارة لا فقط إلى الخلفية التاريخية، بل أظهر مكوناتها الاقتصادية (الفقر) والاجتماعية (الجماعة العرقية)، وبعضاً من أجواء العلاقة المركبة بين ريا وزوجها حسب الله؛ حيث تظهر سيرتهما - كما قدمها صلاح عيسى - كيف كانت ريا أكبر سناً وأقل جمالاً، وموقفها ضعيف في مواجهة زوجها لعدم استطاعتها إنجاب ذكر. فإذا ما وضعنا ذلك إلى جانب المكون النفسي في ميزان علاقتها بالداعرات التي تشرف عليهن لأدركنا مدى الثراء النفسي الذى اختزلته المعالجات السابقة في صورة جحوظ للعينين وقسوة قلب ميت. ثالثاً: كرس النص - على ما يبدو من تسميته وما توفر عنه من معلومات قليلة - مركزية ريا، لكنها هنا على خلفية جيش من الذكور المتهنين لحقوقها، بدءاً من الأب الذي دفع برجل من القرية كي يتزوجها ولم يفلح الاتفاق، وانتهاءً بالزوج الانتهازي المتباهي بصعيديته، الذى لا يعمل، ويعوِّل على نشاطها لإشباع ملذاته؛ وهي الزاوية التي وضعتها لا كما يسميها النص «مجرمة» بل كضحية بامتياز لأول مرة. رابعاً: فتح النص الباب للمعالجات التالية التي تعاملت بدرجات متفاوتة مع فكرة ريا بوصفها مجنياً عليها لا جانية، وهو ما سيظهر لاحقاً في مسرحية حسين كمال، وإن كان بطريقة مفتعلة هدفها مصلحة الكوميديا التجارية التي غلفت العمل.

خامساً: مسرحية «ريا وسكينة» لحسين كمال (١٩٨٢)

العرض الأول: صيف ١٩٨٤. إنتاج: فرقة الفنانين المتحدين. تأليف: بهجت قمر. ألحان: بليغ حمدي. كلمات الأغاني: عبد الوهاب محمد. إخراج: حسين كمال. تمثيل: شادية، سهير البابلي، عبد المنعم مدبولي، أحمد بدير.

الشخصيات ريا وسكينة وحسب الله وعبد العال رباعي مركزي في المعالجة. عبد العال يظهر من المشهد الأول: شرطي صعيدي مخلص لعمله، يجمع بين الذكاء والسذاجة في الوقت نفسه، لديه ضعف أصيل أمام شخصية سكينة، لكنه منقسم بين تأدية واجبه وبين حبه لـسكينة. سكينة شخصية سكندرية المعالم مغوية وصلبة، تنطوي على لمسة خشونة تغطيها بخفة دم أصيلة. تبدو أكثر تحرراً من أعباء ماضيها المؤلم. تحب عبدالعال بإخلاص، وتنفصل عن أختها بمجرد أن تلوِّح العصابة بفكرة قتله. أما ريا فهي أكثر ثقة

بأنوثتها لكنها رازحة تحت عبء دراما ماضيها الجهض. بينما حسب الله عجوز مدله بحب ريا، يشارك العصابة في جرائمها بوصفه أداة لا أكثر. شخصيته ضعيفة في مواجهة زوجته لكنه يتحول مع تضييق الخناق على العصابة إلى شخص يتخذ القرارات بلا عاطفة، مما يدهش المتفرج. والشخصيات الأربعة – فيما عدا أسماءها – مختلقة بأبعادها النفسية مقارنةً بالقصة الحقيقية. لم يكن عبدالعال شرطياً ساذجاً، وكانت سكينة الأكثر جمالاً وغنجاً لا ريا. بينما كانت ريا أكبر سناً من حسب الله، ولذلك كانت أضعف أمامه. لم يكن حسب الله سلبياً، كما أنه لم يكن موسيقياً جوالاً، وكان أكثر شباباً يتحكم فيمن حوله. حدث هنا مزج للصفات النفسية والجسدية تم فيه استبدال الشخصيات الأصلية وتحويرها لصالح قصص الحب والزواج التي تمت جميعها على خلفية الأحداث. أما الشخصيات المتبقية فذات بعد أحادي: زوجة الأب الصعيدية الصلبة تجسيد للشر المطلق، والسبب الرئيس لسلسلة الجرائم؛ الثري الوجيه أقرب إلى بورجوازي نبيل يتحدث اللغات الأجنبية، يبدو نادماً على ما حدث لريا ومتيماً بمحبة ابنته؛ ولا وجود لباقي أفراد العصابة التي ظهرت في الأحداث الحقيقية أو المعالجات السابقة.

من حيث الثقل الدرامي وزاوية السرد، يمثل تطور العلاقة بين الثنائيات المتواشجة (سكينة/عبدالعال وريا/حسب الله) المحور الدرامي الناظم منذ البداية للأحداث. وتتقاطع معه بشكل لاحق ومتداخل حوادث القتل. فعلاقة حسب الله بريا تدخل حيز الزواج بالمقايضة على جريمة القتل الأولى، وعلاقة عبد العال بسكينة تبدو ضرورة لتعطيل ذكاء الشاويش الذي اقترب من كشف العصابة. تشكّل جرائم القتل ذروات متتالية في صعود المسرحية نحو دائرية القدر التي تنتهي بقتل ريا لابنتها (على شاكلة مرزوق في مسرحية الريحاني)، لكنه قتل الضرورة الذي يتعاطف مع الجناة ولا يدينهم، فهم ضحايا لتاريخ دام، قتل انتقامي من تركة الحسابات المؤجلة (زوجة الأب وصاحبة المنزل المتحرشة). ثم يتحول إلى قتل بمبرر الفقر الذي لم نرَ ما يؤكده. ويلعب مشهد الاعتراف المتخيل أمام القاضي دوراً في تبرئة الأختين من كل ما ستقترفه أيديهما من جرائم لاحقاً. لا وجود لأصوات أخرى تنفي ما تقدمه الأختان في حواراتهما أو منولوجاتهما الفردية، حتى الزاوية العكسية التي يكشف فيها الثري عن تاريخ ريا وموقفه منها لا تقلل من درامية قراءتها للتاريخ نفسه. وتلعب الصدفة كالعادة دورها في إكمال لا منطقية التطور الدرامي، فتندفع الأحداث لخدمة لحظة الكشف المصيرية في ختام المسرحية.

نلاحظ منذ المشهد الأول دقة المسرحية في الإيحاء بتاريخية الأحداث: علم مصر الأخضر بنجومه الثلاثة وصورة الملك فؤاد خلف مكتب الشاويش في القسم. الملابس والديكور تحاول الإيحاء بتاريخ العشرينيات، والإسكندرية كالعادة هي مكان الأحداث. قسم اللبان ومنزل الأختين وسوق زنقة الستات هي أماكن الأحداث الرئيسية. اللغة في الحوار – رغم تفرقتها بين اللهجة الصعيدية والسكندرية – تكشف أحياناً – وبخاصة مع خروج الممثلين عن النص – عن ألفاظ وتشبيهات لغوية لا تنتمي إلى ذلك الزمن. لكن رغم محاولة إعادة إحياء التاريخ تبقى الخلفيات التاريخية السياسية غائبة، فلا حديث عن الجدل السياسي الحادث في تلك الفترة.

من حيث الأسلوب، تنتظم المسرحية في مشاهد وفصول ولوحات استعراضية. وبما أن المسرحية أكدت في دعايتها أنها الأولى للممثلة شادية، ومع توافر نجوم الكوميديا بأجيالها المتنوعة (عبد المنعم مدبولي وشادية من الجيل القديم، ثم سهير البابلي من جيل الوسط، وأخيراً النجم الشاب وقتها أحمد بدير)، فقد ركّز العرض على القيمة الكوميدية والاستعراضية التي حاول بهجت قمر البناء عليها. وجاءت جميعها لخدمة الظهور الأول لشادية، مع مسحة ميلودراما فاقعة موزعة بحساب على الفصول، وهو ما أعطى للعمل إيقاعاً يجمع بين الرتابة أحياناً والحركة السريعة للأحداث أحياناً أخرى. ففي أي مشهد يجمع ثنائيات العمل يتبارى الثنائي في مط المشهد لصالح أكبر مساحة كوميدية ممكنة، وهو ما رسّخ العمل في أذهان أجيال من المشاهدين بوصفه أحد أهم المسرحيات الكوميدية في ربع القرن الماضي. اعتمد حسين كمال على خبرته الواسعة في مجال السينما الاستعراضية، حيث لجأ إلى المجاميع الراقصة والحوارات الغنائية، بل ولعبت الأغاني ذاتها دوراً في وصف الأحداث (مثلما نجد في الأغنية التمهيدية التي تضع قصة ريا وسكينة محل تساؤل ضخم وتؤكد أنهما ضحيتان شأن ضحاياهم).

ماذا حذف وماذا أضيف؟ أولاً: جاءت هذ المعالجة بعد ثلاثين عاماً من آخر عمل تناول سيرة الأختين. وقد ضمت المسرحية مزيجاً من المعالجات السابقة عليها. فالقتل على خلفية الانتقام من التاريخ، بالإضافة إلى دائرية الأقدار التي تضع النهاية بتحول القاتل إلى قتل أقرب القريبين منه، تشبه معالجة الريحاني. محاولة تقديم سيرة تاريخية – مختلقة نوعاً ما هنا – والدفاع عنهما بوصفهما من ضحايا أوضاع اجتماعية يشبه معالجة عباس يونس. وتحويل المأساة إلى ملهاة كوميدية استعراضية راقصة جاء على خطى عمل حمادة عبد الوهاب. لكن اللمسات الخاصة لبهجت قمر في وضع كل تناص على حدة قدمت رؤية مقلوبة بالكامل، حيث أعاد تركيب الهرم العمري لمصلحة الأدوار لديه ومساحات النجوم بالعمل. ثم ألمح إلى شبهة اتهامهما بممارسة الدعارة – في اتهام صاحبة المنزل لهما – لكنه عاد لينفيها بتقديمهما تاجرتين تضطرهما ظروفهما إلى مقابلة الرجال. ورغم التأكيد على جذورهما الصعيدية فإنه لم يقدم تبريراً لتحررهما الواضح من هذا النمط واقترابهما أكثر من أخلاق الطبقة الوسطى السكندرية المنفتحة. ثم تأتي أخيراً محاولة تبرئة الشرطة بدمج عنصرها الوحيد – عبد العال – في بنيان العصابة، وتقديمه مخدوعاً، وإن كان مخلصاً، في عمله على خلفية جهود الشرطة المتواصلة من أجل الكشف عن الجناة، تمثلت في زرع مخبرين سريين في السوق.

ثانياً: الحس الكوميدي الطاغي على المعالجة كان ملطفاً لميلودراما العنف التي ميزت الأعمال السابقة؛ فالأختان تسخران في مشهد من جحوظ عيني نجمة إبراهيم الشهير. ولم نرَ بخوراً أو قبواً أو عملية القتل ذاتها. وكذلك حولت المعالجة الضحايا أنفسهم إلى جزء من المفارقة الكوميدية – فيما عدا زوجة الأب والفتاة في النهاية – فأفقدت المشاهدين جزءاً من التعاطف التاريخي مع الضحايا في الأعمال السابقة. فإذا ما أُضيف إلى ذلك التعاطف الضمني للمعالجة مع الأختين، يمكن تصنيف العمل بمجمله على أنه العمل الأول الذي تعاطف مع الأختين، وبخاصة مع جماهيريته الطاغية التي صاحبت عرضه على خشبة المسرح ثم عرضه تليفزيونياً.

ثالثاً: حافظت المسرحية على بعض العناصر الرئيسية المبنية على المعالجات السابقة. فدور ريا وسكينة مركزي كالعادة – حتى باحتساب التعاطف معهما منطلقاً – ودور الرجال إما تابع محب خانع (حسب الله) أو محب ساذج مخدوع (عبد العال). وتغيب في المسرحية العناصر الفاعلة كعبد الرازق. أما عرابي فقد ظل حاضراً، مع الأخذ في الاعتبار استبدال شخصية الأخرس به، وهي شخصية قليلة التأثير والحضور. كما غابت البيوت الثلاثة التي تمت فيها الجرائم لحساب بيت واحد للسكن يُستخدم قبوه في القتل والدفن. كذلك غيبت المعالجة شخصية بديعة ابنة ريا، وهي إحدى العناصر الفاعلة في الكشف عن الجريمة، والتي لم تظهر إلا في معالجة صلاح أبو سيف. وفيما تركت نهاية المسرحية مصيرهما دون حبل المشنقة – مثلما فعلت معالجة الريحاني – أكدت على مفهوم أن الجريمة لا تفيد حتى الضحايا أنفسهم.

سادساً: فيلم «ريا وسكينة» لأحمد فؤاد (١٩٨٣)

العرض الأول: مارس ١٩٨٣. إنتاج: شركة أفلام جمال الليثي. سيناريو: شريف المنياوي، أحمد فؤاد. إخراج: أحمد فؤاد. التمثيل: يونس شلبي، شريهان، حسن عابدين، سناء يونس.

مثلما كان فيلم صلاح أبو سيف موجة مد عالية التأثير في الأعمال التي تلته، وبخاصة مع نجاحه الجماهيري الضخم الذي أغرى المنتجين بمحاولة استثماره، كانت مسرحية **ريا وسكينة** لحسين كمال موجة جديدة، لكنها قصيرة نسبياً، في إعادة الاهتمام بالقصة. فقد قدم جمال الليثي فيلمه بعد عام واحد منها. ووفقاً لصلاح عيسى، لم يشغل صناع الفيلم أنفسهم بتقديم رؤية جديدة للقصة، بل اكتفوا بتقديم الموعظة الأخلاقية، وهي حكمة كانت البطلة تؤكد عليها طوال الفيلم.[٢٣] لذا، لا يبدو غريباً أن يقلع عزوز عن السرقة مثلما أقلع اللص قبل نحو خمسين عاماً. لكن اللافت للاهتمام، أنه الفيلم الوحيد الذي لم يتخذ من ريا وسكينة موضوعاً، بل تعامل مع ظلالهما وأثره في إشاعة أجواء مرعبة دفعت البطلين إلى تقمص شخصيتيهما. بل يمكن القول إنه العمل الوحيد المتحرر – رغم ضعف مستواه السينمائي – من مركزية الأحداث الرئيسية والأبطال الحقيقيين؛ فقد تحول بطلاه إلى ضحيتين. وهي المرة الأولى التي تُعطى فيها البطولة للضحايا، حيث لا نقابل ريا وسكينة الحقيقيتين إلا قبيل نهاية الفيلم. وقد استمر الفيلم على خطوط التماسِّ مع المعالجات السابقة له: الدفاع عن دور البوليس، بل وتعظيم دوره، تعليق القصة في فراغ التاريخ الاجتماعي والسياسي، عدم الإشارة إلى مهنة الدعارة، مركزية دور ريا وسكينة في الأحداث رغم وجودهما على الهامش.

سابعاً: مسلسل «ريا وسكينة» لجمال عبد الحميد (٢٠٠٦)

العرض الأول: سبتمبر ٢٠٠٦. إنتاج: العدل جروب. سيناريو: مصطفي محرم عن كتاب **رجال ريا وسكينة** لصلاح عيسى. تصوير: محسن أحمد. إخراج: جمال عبد الحميد. التمثيل: عبلة كامل، سمية الخشاب، سامي العدل، رياض الخولي، صلاح عبدالله، أحمد ماهر، دينا.

اعتماداً على كتاب **رجال ريا وسكينة** لصلاح عيسى، ركّز المسلسل على الشخصيات الفاعلة (ريا وسكينة وعائلتهما وشركائهما) تركيزاً هو الأول من نوعه. وتظهر الشخصيات حية بنقاط قوتها وضعفها الأقرب إلى الحقيقة؛ شخصيات حاضرة منذ النشأة حتى مشهد النهاية، تتطور وفق منظومة من التحولات التي تبرز الدراما أسبابها. ريا شخصية وليدة ضعفها التاريخي أمام زوج لا رجاء فيه لكنه آخر فرصها، تحبه مثلما تكرهه، تعلم عيوبه لكنها - تحت خوفها من البقاء وحيدة - تتحمل نذالته وتعاليه عليها. سكينة مغامرة مقدامة ومستقلة، ذات نزوع إلى العلاقات المفتوحة والمتعددة، تواجه وتخمش كقط بري عركته الحياة من أجل انتزاع حقه بأسنانه، رقيقة وتحمل ضعفاً رومانتيكياً أمام عائلتها، تحب بعنفوان ظاهر، مدمنة للخمر وتجد فيها سلوتها كلما هاجمتها نوبات الاكتئاب، تتصارع طول الوقت مع زوج أختها تمرداً على سلطته الفارغة من المعنى وغير المبررة، لكن أختها نقطة ضعفها الأثيرة. حسب الله نموذج ضد الكليشيه الصعيدي التقليدي، نذل وجبان رغم صعيديته، متباهٍ بلا مبرر، مزدوج القيم، يرفض الاعتراف بأنه يعيش على عرق الآخرين، أناني بدرجة كبيرة، يدرك ضعف ريا تجاهه، ويستغل هذا الضعف لصالحه، فيتزوج عليها وهو مدرك أنها سترضى بدور الزوجة الثانية، نموذج للمنسلخ من طبقته الذي يحاول الصعود على جثث أقرب الأقربين. وعبد العال أهلكه حب سكينة، رغم تنكره المبدئي لها أمام أسرته، لكنها تستطيع السيطرة عليه، بدا أول المتوترين من توجه العصابة إلى القتل، وجرب التمرد عليها، لكنه تحت الحاجة وحبه لسكينة، وخوفه من تحمل المسئولية وحيداً، شارك وتورط في سلسلة القتل. عبد الرازق شخصية جديدة على المعالجات السابقة، بلطجي وقاتل محترف، مغامر يبحث دائماً عن نزواته، ولديه دائماً - رغم تواقحه البادي - إحساس بالدونية وعدم ثقة بالنفس، وبخاصة أمام من يفوقونه علماً ومالاً، قادر على فرض سطوته مستغلاً جبن من حوله، متعالٍ على النساء ولديه عقدة منهن، لذا لا يبدو غريباً عليه أن يستمر في التأكيد حتى آخر اللحظات قبل إعدامه على كونه قتل العاهرات لحماية المجتمع من الرذيلة، متسائلاً عن قيمة موت المئات منهن، واعداً إذا ما أفرج عنه بأن يقتل المزيد منهن؛ وهو الخطاب الذي استخدمه معظم الذكور لاحقاً في تبرير جرائم قتل النساء. أما سائر الشخصيات فمرسومة بدقة وفقاً لمساحة دورها المساعد في الأحداث، مثل الأم والأخ والداعرات ومحققي الشرطة والنيابة.

من حيث الثقل الدرامي وزاوية السرد، يتتبع المسلسل عبر خمس وثلاثين حلقة مسيرة العائلة وتقاطعاتها في التغريبة التي بدأت من كفر الزيات وانتهت بالإسكندرية على حبال المشنقة. لا وجود لزاوية أخرى غير التحولات الحادثة في مسيرة الشخصيات الرئيسية، وفقاً لما توفر من معلومات في الأرشيف القضائي. لذا، كانت الأسرة بأجمعها، التي سكنت المنزل نفسه وتطورت شراكتهم وانقساماتهم، المحور الرئيس الجماعي. يسير المسلسل لنحو عشر حلقات بإيقاع بطيء يتعمق في تربة تاريخ العائلة قدر المستطاع، وبخاصة مرحلة العمل في كفر الزيات. ثم تأتي النقلة إلى الإسكندرية سريعة، ولا يستغل السيناريو مسارات الحياة الموازية لبعض الشخصيات في تخفيف التركيز على تفاصيل غير مهمة في حياة الأختين، ربما لأن احتشاد النص الأصلي بروايات تاريخية موازية خارج الحكاية الرئيسية ثم الغوص التفصيلي

في حياة البغايا حتى قبل وصولهن إلى بيت العصابة هو ما أعطى للقراءة نقاط استراحة تسمح بإكمال الصورة من الخارج. وكان سيتوفر للنص هذا الإمكان لو استطاع، مثلا، متابعة الرجال في تغريبتهم خلال عملهم مع السلطة الإنجليزية. لكن تركيزه على بؤرة وحيدة لنحو خمس وثلاثين حلقة بين أماكن تصوير مكررة - إذ لم تخرج الكاميرا مرة للتصوير الخارجي - ضيقة وكئيبة، أعطى إحساساً بالملل، وبخاصة مع عدم قدرة السيناريو على خلق تشويق في الانتقال من حالة قتل إلى أخرى، فبدت كل الجرائم متشابهة في الظروف وطريقة التنفيذ. ويبدو أن طمع الجهة الإنتاجية في تعبئة الهواء لمدة شهر كامل قد جعل المعالجة مطوطة ومترهلة نسبياً.

الخلفيات التاريخية حاضرة بكامل توثيقها، تظهر في الديكور والإكسسوار، في اللغة المستخدمة وإشارات أسعار السلع، خلفية الأحداث السياسية التي دارت في تلك الفترة ظاهرة ومبثوثة بعناية كلما ظهر داع لها وفقاً للمبرر الدرامي. وذلك لأن السيناريو اعتمد بالكامل على السيرة شبه الروائية الوثائقية المحتشدة بالتفاصيل الدقيقة التي لم تترك فجوة للسيناريست إلا وأكملتها.

تقنياً، استطاع السيناريو الإمساك بتلابيب الكتاب، وهو كتاب متشعب المداخل والإحالات وضخم في عدد صفحاته. لكن الصورة لا تعبِّر عن الحكاية المروية كتابةً، فالصورة تحتاج إلى حوار، وهو هنا من إبداع السيناريست بالكامل. أما على مستوى التصوير والإضاءة، فقد استطاع مدير التصوير والإضاءة تحديداً تقديم درس تقني بديع في إعادة إحياء درجات الإضاءة الخافتة التي تناسب أجواء إضاءة ذلك الزمن، إضاءة غير مباشرة فقيرة فقر الحالات المعبر عنها، وهي في مجملها أكثر العوامل إبهاراً في العمل. ولم يلجأ المخرج إلى التلاعب بوسائل التشويق المبالغ فيها المصاحبة لمناخ الإثارة التقليدي، أو إضفاء أجواء الرعب الاعتيادية. فكان الإخراج أقرب إلى تفهم الطبيعة النفسية المركبة للشخصيات. وقد لعبت الأغنيات القصيرة دوراً مهماً في التعبير أحياناً بإيجاز عن حالات شعورية بعينها.

ماذا حذف وماذا أضيف؟ العمل في مجمله منبتّ الصلة عما سبقه من معالجات، باستثناء المبالغة في المعايير الجمالية للبطلتين اللتين لا تشبهان ريا وسكينة من قريب أو بعيد، كذلك في التمويه بشكل مباشر على نشاط الدعارة باحتساب أكثر وسائل التغطية الممكنة حتي لا تنطق الكلمة أو يتم التعبير عنها بشكل مباشر، حيث تم الاستعاضة عنها بخلطة تجعل بيوت الدعارة أقرب إلى جلسة أنس يسهر فيها رجال يتعاطون المخدرات أو الخمور بصحبة النساء. هناك التفاف دائم حول الدعارة من حيث هي مهنة يُشار إليها ولا يصرح بها لفظاً أو فعلاً. وربما لعب توزيع المسلسل إلى تليفزيونات الخليج دوراً في عمل رقابة ذاتية من قِبل كاتب السيناريو كي لا تُرفض الحلقات. كما أن الحملة الأخلاقية التي صاحبت منع عرضه في التليفزيون المصري بحجة تشويه سمعة مصر جعلت جهات رسمية وشعبية تعترض على عرض المسلسل في قنوات عربية، بعد أن اندهش صحفيون وشكك نقاد في أن تكون مصر قد مرت في مرحلة ما بكل هذه الظروف. وقد استدعى ذلك الحديث عن هموم فقر المصريين التاريخية التي لا تتغير. وبدلاً من الحديث عن أن «الصعايدة لا يفعلون هذا» تحول النقاش إلى «هل يمكن أن يكون المصريون قد وصلوا إلى هذه المرحلة؟»؛ بل وتدخل في الجدل المجلس القومي للمرأة الذي رأى أن المسلسل يكرِّس لقيم العنف ويثير الفزع ويشوه المصريات!(٢٤)

خاتمة

هكذا كانت حصيلة خمسة وثمانين عاماً من ارتحال ريا وسكينة من أرض الواقع حيث تم إعدامهما يوم ٢١ ديسمبر ١٩٢١ حتى ظهورهما لمدة خمسة وثلاثين يوماً متتالية على الشاشة في مسلسل سبتمبر ٢٠٠٦، عبر رحلة امتزجت فيها الصور وتناسخت، إلى درجة أن ما بقي حقيقياً مما حدث في حارة علي بك الكبير على يد سداسي القتل الحزين أصبح أقرب إلى حفرية قديمة تراكمت عليها الأكاذيب والتهويمات - حفرية كلما حاولت يد منقب أن تشذبها، فصلت جزءاً من حقيقتها وأضافت إليها من خيال المبدع ما لا علاقة له بالأصل، فبدت أقرب إلى حكاية قديمة تناقلتها الشفاه. وفيما هي تنتشر، صاغها كل قوّال بطريقته. كل جريمة الحكاية القديمة أنها جاءت في لحظة مجتمع مأزوم، أخرجت إلى سطحه قبحه المخفي بعناية، فأدهشته عندما هزت نظرته إلى نفسه؛ فما كان موطن فخر تحول إلى مناسبة للعار. ثلاث مسرحيات وثلاثة أفلام ومسلسل، تلونت عبرها سيرة بنتي همام بأقوى الصور المشوَّهة تأثيراً، حيث تحولت الأختان وحدهما إلى رمزين للشر المطلق المجرد المفتقد لمبرر واحد منطقي، وكأننا نحتاج في كل دورة زمن أضحية نستطيع أن نصبَّ عليها جام غضبنا دون أن يكون للضحية حق الرد، ودون أن نتذكر يوماً أنها كانت بيننا، في وسط الصفوف وربما في المقدمة، مجرد نفس حائرة تبحث عن إجابات دون أن تلقى رداً. فهل هو قدرها أم قدرنا جميعاً؟

الهوامش

(١) مراسل الإسكندرية الخصوصي، «أخبار الإسكندرية»، **الأهرام** (٣ يوليو، ١٩٢٠)، ص ٣.
(٢) محمد رضا، «بوليس الآداب»، **الأهرام** (٤ مارس، ١٩٢١)، ص ٢.
(٣) وكيل **المقطم** في الإسكندرية، «اهتمام المحافظة بالأمن»، **المقطم** (٧ ديسمبر، ١٩٢٠)، ص ٢.
(٤) مراسل الإسكندرية الخصوصي، «أخبار الإسكندرية»، **الأهرام** (٩ فبراير، ١٩٢١)، ص ٣.
(٥) **السابق نفسه**.
(٦) نجيب شقرا، «بلاغ مبين إلى أنصار الفضيلة»، **الأهرام** (١٢ فبراير، ١٩٢١)، ص ٢.
(٧) نجيب شقرا، «بلاغ أنصار الفضيلة»، **المقطم** (٢١ ديسمبر، ١٩٢١)، ص ٣.
(٨) مراسل الإسكندرية الخصوصي، «أخبار الإسكندرية»، **الأهرام** (١٩ يوليو، ١٩٢٠)، ص ٣.
(٩) صلاح عيسى، **رجال ريا وسكينة: سيرة سياسية واجتماعية** (القاهرة: دار الأحمدي للنشر، ٢٠٠٢)، ص ٢٤٤.
(١٠) **المرجع السابق**، ص ص ٢٠-٢١.
(١١) كما ورد في **المرجع السابق**، ص١٠.
(١٢) **السابق نفسه**.
(١٣) جلال حسين، «ريا وسكينة في حديقة الحيوان»، **الأهرام** (١٢ فبراير، ١٩٢١)، ص ٤.
(١٤) كما ورد في صلاح عيسى، ص ٦٢١.

(١٥) **المرجع السابق**، ص ٣٢.

(١٦) **المرجع السابق**، ص ١٥.

(١٧) **المرجع السابق**، ص ٦١١.

(١٨) اعتمدت على نص المسرحية كما توفرت معالجته في كتاب صلاح عيسى لعدم وجود النص الأصلي للمسرحية. انظر صلاح عيسى، ص ٦١١.

(١٩) «ريا وسكينة . . . درام»، **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير مدكور ثابت (القاهرة: إصدارات أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦) الجزء الأول، ص ٨٦.

(٢٠) **السابق نفسه**.

(٢١) **المرجع السابق**، ص ٨٧.

(٢٢) كما ورد في صلاح عيسى، ص ٦١١.

(٢٣) **المرجع السابق**، ص ٦١٨.

(٢٤) هبة حسنين، «قتلى مسلسلات رمضان يساوون عدد ضحايا ريا وسكينة»، **المصري اليوم** (١٠ أكتوبر، ٢٠٠٧)، ص ١٥.

التأويل الفني لا التفسير الديني
لرواية «أولاد حارتنا»

عزة هيكل

استهلال

عندما كتب أفلاطون **جمهوريته** الخيالية - اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة - جعل الحكم فيها للفلاسفة، حيث الحياة يسودها الحب والسلام والرفاهية. ولأن نجيب محفوظ أديب وروائي في المقام الأول - وإن كان يُعنى بالفلسفة والدين - فإنه حين دخل إلى عالم الروحانيات، وتلك الرحلة التاريخية الفلسفية للإنسان، وقصة الخلق والوجود والصراع الإنساني مع القوى المحيطة، وفكرة الخالق والشر الذي يتصارع مع ذلك الإنسان فوق سطح الأرض، صوَّر هذا كلَّه عبر رواية فنية ملحمية هي رواية **أولاد حارتنا**، حيث التأويل الفني لعناصر الإبداع الروائي هو المدخل لقراءة ذلك الإبداع الأدبي، وليس مجرد قراءة النص الروائي عبر مدخل التفسير الديني. فالرواية عمل فني يحمل عناصر متعددة، منها المكان والزمان والراوي والشخصيات والحوار والصراع واللغة المكثفة المعبِّرة. تلك العناصر الفنية هي التي أضفت على ذلك النص الروائي السردي الملحمي الصبغة الفنية، ووهبت القارئ متعة الإبحار الفكري ممتطياً قارب التأويل ليصل إلى لُبِّ القضية، كاشفاً الستار عن مكنون العمل الفني وفق رؤيته وتوجهه وثقافته وموقفه. لكن يبقى للأدب أن تلك الرواية عمل فني له مقومات السرد الملحمي وخصائصه. فلم تكن رحلة البحث الإنساني عن الكينونة الإلهية من خلال الزمان والمكان سوى العمود الفقري لذلك الإبداع الروائي الذي طوَّع الفلسفة والتاريخ والدين لقالب روائي ملحمي يحتمل التأويل وليس التفسير. وهذا هو سر تفرّد نجيب محفوظ في هذه الرواية الملحمية التي منحته العالمية ومنحت الأدب العربي الاستمرارية نحو التجديد والابتكار والتجويد.

ومن هنا كان البعد الفني لروايته **أولاد حارتنا** يخرج بالعمل الأدبي من دائرة التفسير الديني للرواية ويدخل بها إلى مناحي الفن الإبداعي، حيث يلعب الخيال والإبداع الدور الأكبر في رسم الشخصيات والمكان والزمان. والاقتباس الفني يعتمد على نظرية التأويل، ذلك لأن الاقتباس الفني هو صياغة جديدة بأدوات فنية تختص بكل نوع أدبي أو فني من حيث المفردات الفنية الملائمة للعمل الذي تم الاقتباس منه أو التقاطع معه. فهناك نص فلسفي يحمل تداعيات روحانية ودينية تتعلق بفكرة البحث والرحلة الإيمانية التي يبحر فيها الإنسان ناشداً المرفأ والسكينة. وتلك هي نقطة البداية التي انطلق منها الكاتب نجيب محفوظ في روايته **أولاد حارتنا**. فلقد اقتبس محفوظ فكرة البحث من الكتب السماوية

وصاغها صياغة فنية جديدة في قالب روائي. ذلك لأن الحارة هي المكان الذي انشغل به قلم نجيب محفوظ وفكره، وهؤلاء الأولاد هم البشر من أزمنة متعددة وأمكنة مختلفة تنبع من نقطة إنسانية فلسفية كونية مدخلها إيماني وإبداعها فني وقالبها روائي أدبي.

يقول صبري حافظ في مقالته «نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة»:

> لا يوجد عالم بلا فلسفة ولا عالم بلا دين مهما كانت ضحالة هذه الفلسفة أو سذاجة هذا الدين. من هنا نستطيع أن نقول إن رحلة الإنسان مع الدين ومع الفلسفة صنو رحلته مع الحياة وأن نعترف مع هيجل أن الأديان والفلسفات المختلفة ليست إلا مراتب مختلفة من نمو الفكر البشري وجلود ثعابين خلعها الإنسان عن نفسه في رحلته الطويلة صوب التقدم. . . . ولما كان عالم نجيب محفوظ عالماً حقيقياً بكل معنى الكلمة كان للدين والفلسفة مكان واضح فيه.[١]

يجمع عالم نجيب محفوظ بين الحاضر والماضي والمستقبل في تمازج فني يستلهم النظرة الفلسفية من حيث رحلة البحث والاكتشاف التي خاضها الإنسان منذ مولده أو منذ بدء الخليقة حتى يومنا هذا. وهذا العالم الملحمي تَشَكَّلَ في أدب نجيب محفوظ بدايةً من المرحلة التاريخية في **كفاح طيبة** (١٩٤٤)، مروراً بالمرحلة الواقعية في **الثلاثية** (١٩٥٦)، حتى وصل إلى المرحلة الفلسفية في **أولاد حارتنا** (١٩٦٧) **وقلب الليل** (١٩٧٥) **والحرافيش** (١٩٧٧)، ثم المراحل المتقدمة في الرمز السياسي في **الباقي من الزمن ساعة** (١٩٨٢)، حتى وصل إلى **أصداء السيرة الذاتية** (١٩٩٥) **وأحلام فترة النقاهة** (٢٠٠٤)، وهي مرحلة المزج بين عدة أشكال أدبية وتوجهات فنية تصهر تجربة الكاتب في بوتقة فنية متكاملة ترسم جدارية أدبية فكرية روائية لعالم نجيب محفوظ. وقد انفجر الرأي العام في موجة رفض لرواية **أولاد حارتنا** – التي كتبها كسلسلة أدبية نشرت بصحيفة **الأهرام** عام ١٩٥٩، ثم نشرت بعد ذلك عام ١٩٦٢ – فتصدى مجموعة من العلماء الأزهريين ضد نشر هذا العمل، وعلى رأسهم الشيخ محمد الغزالي. وبعد رفض نشر الرواية في مصر، تخاطفتها دور النشر اللبنانية والعربية، وترجمت إلى عدة لغات أجنبية. ثم منحت الأكاديمية الدولية باستوكهولم جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٨ للكاتب الأديب نجيب محفوظ عن مجمل أعماله، وعن شجاعته وتفرده في طرح رؤيته الفلسفية والميتافيزيقية والروحية في الإطار الأدبي الروائي الذي تمثل في روايته الشهيرة **أولاد حارتنا**. لكن الرواية لم تقرأ من قِبل المتلقي بصورة واحدة، وإنما تعددت القراءات وفق تعدد المكوّنات الثقافية والاجتماعية والإنسانية؛ فكان الرفض وكان الاحتفاء. وهذا ما يؤكد أن الرواية ليست نصاً ثابتاً أو فكراً دينياً، وإنما هي عمل أدبي يحمل كل مقوّمات الفن الإبداعي ذي القالب السردي الروائي الذي وإن كان قد استلهم بعض الشخوص والأحداث من النص الديني – القرآن – فإنه كان في تناوله فلسفي الرؤية، إبداعي التناول، وهو ما يدعو إلى قراءته من مدخل التأويل، وأيضاً من خلال استدعاء نظرية

شكري عياد عن «أنسنة الدين»، تلك النظرية التي تصغّر الكبير وتقرّب المجهول وتحاول أن تجد معادلاً موضوعياً للوجود، وجدلية الخلق، وإشكالية الكون. لذا، فالرواية نص فني استقى سياقه الفني من الجنس الأدبي الروائي، وإن كانت القضايا التي عالجها ذات أبعاد دينية وفلسفية تتعلق بالرحلة البشرية عبر الكون. ومن ثم، تنطوي لغة الرواية على معانٍ متعددة المستويات، رابضة خلف الكلمات، ممتدة في غور التداعيات الإنسانية، فلا يكون التلقي أسيراً لفكرة المجاز التمثيلي الأليجوري، كما ذكر صبري حافظ، وإنما التلقي يستدعي تدخل القارئ في متن النص وبنائه القصصي الملحمي السردي. فالثنائية في القصد قد تتضاعف إلى حدود متناهية، فيكون التلقي وفق المكان والزمان والإنسان مختلفاً ومتعدداً، فيصبح القارئ جزءاً من عملية الإبداع.(٢)

تتناول هذه المقالة النص من حيث المعالجة الفنية والروائية التي تختلف شكلاً ومضموناً عن الجمود النصي للأعمال الفكرية. فهناك إبداع فني وخلق أدبي يعتمد في بعض آلياته ومفرداته وشخوصه على المرجعية النصية الدينية، وذلك من أجل خلق حيوات جديدة قادرة على فك شفرات الوجود الإنساني، وكشف حجب الغموض التي تحيط بالإنسان وصراعه في هذا العالم الفاني المليء بالشرور والصراعات بسبب الفتوات أحفاد أدهم، الذين فاقوا في تصور محفوظ شرور إدريس أو إبليس، كما جاء على لسان عرفة في مناجاته ومناداته للجبلاوي أمام الوقف أو البيت الكبير: «يا جبلاوي يا جبلاوي... لماذا عاقبت إدريس وكان خيراً ألف مرة من فتوات حارتنا؟ يا جبلاوي».(٣)

ويُعَدّ المكان تقنية من تقنيات السرد التي تشكل ملمحاً إبداعياً يؤكد تفرّد النص الروائي الملحمي عند محفوظ، وأيضاً الشخصيات المتعددة التي خلقها محفوظ في استدعائه للفكرة أو للفلسفة المتعلقة بكينونة الوجود الإنساني وليس بالمرجعية الدينية. هذه الشخصيات كانت من بنات أفكار الكاتب، لأن لها حيوات مختلفة عن تلك التي في النص الديني. فهذه الحيوات تنبض بحس فلسفي يهدف إلى حل لغز الإنسان وعلاقته بالأرض والآخرين، وصراعه من أجل البقاء: هل هو صراع القوة كما في شخصية جبل؟ أم هو صراع من أجل السعادة والتسامح كما في شخصية رفاعة؟ أم من أجل العدالة والحق كما في شخصية قاسم؟ وأخيراً، هل المعرفة والعلم سلاحان سحريان أخيران لاستمرار الإنسان دون ظلم أو خوف أو قهر كما في شخصيتي عرفة وحنش؟ لذا، فالشخصيات تعبر عن الجوهر الفلسفي للتساؤلات العديدة التي تطرح نفسها عبر فكر البشرية ووجدان محفوظ. أما تقنية الزمان السردي فهي تقنية إبداعية تناثرت عبر الأزمنة المترامية الأطراف في أسطورية ملحمية امتدت من الجبلاوي وأدهم، مروراً بجبل ورفاعة وقاسم، حتى وصلت إلى عرفة وحنش، ووصلت إلى الذروة بوفاة الجبلاوي.

وإلى حد كبير، كان الراوي أو شاعر الرباب رضوان، ثم ظازة، من الشخصيات المحورية التي جمعت خيوط هذا التشظي الزمني عبر الرواية، حيث إن تقنية الشاعر هنا تقنية سردية تمزج الماضي بالحاضر، وتعلّق بحكمة شعبية على الأحداث والشخصيات، وتدلي بدلوها في الملحمة الكونية. ومن ثم، لم يعد الزمن فقط هو المعيار الفني لتحليل المعالجة الفنية عبر المرجعية الدينية، وإنما التأويل والبناء والسرد أدوات لقراءة الرواية من منظور أنسنة الدين لا إعادة كتابته.

كتب إبراهيم فتحي عن رواية **أولاد حارتنا** قائلاً: «أمثولة الحق والعدالة تحكي لأول مرة في تاريخ الرواية العالمية قصة الكون مكثفة مقطرة محولة إلى مجاز فني كبير – والكون هنا تاريخ البشرية».(٤) ففكرة مزج الناسوت باللاهوت لها جانب ميتافيزيقي يتجاوز حدود الرمز، ويتعدى خطوط المجاز، ليقرأ الرواية وفقاً للصراع الكوني الكبير لكن بصورة مصغرة للحارة التي بدأت بالخلاء الممتد بصحراء المقطم: «كان مكان حارتنا خلاء. فهو امتداد لصحراء المقطم الذي يربض بالأفق ولم يكن بالخلاء من قائم إلا البيت الكبير الذي شيده الجبلاوي. . . . كان سوره الكبير العالي يتحلق مساحة واسعة نصفها الغربي حديقة والشرقي مسكن مكون من أدوار ثلاثة».(٥) إن هذا السجل السردي التاريخي للمكان ليس مجرد إعادة تفسير للدين من زاوية الخيال، ولكنه بناء قصصي جديد في تكوينه الفني الذي يرسم صورة مكانية يحوطها الغموض والجلال، ويبيّن فكرة الكون الكبيرة التي قد يصعب على المتلقي إدراكها. ومن ثم، فإن أنسنة الدين هي تحويل المجرد إلى ملموس، والكوني إلى إنساني، والحياة إلى حارة الجبلاوي، ولكن عبر الاقتراب من الواقع المعاصر. ومن هنا، جاء ذكر صحراء المقطم وهي منطقة توحي بالوحشة والجلال.

لقد استخدم شكري عياد عبارة «أنسنة الدين» في كتابه **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب**: «أنسنة الدين أي إرجاع الدين إلى الإنسان وإحلال الأساطير محل الدين حتى أمكن أن تفهم العقيدة المسيحية حول صلب المسيح وقيامته فهماً أسطورياً على أنها ترمز إلى تجديد الحياة أو اقتران الموت بالحياة».(٦) ويرى شكري عياد أن نقل حقل المقدس والأسراري في مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة المعيشة هو حركة من حركات الحداثة نحو المعرفة القيمية. ومن ثم، فإنه لا يجب تطبيق مفاهيم دينية على نصوص أدبية لأن ذلك يعد خطأً في منهجية استخدام الأدوات النقدية، حيث النقد ينبع من داخل الإطار الفكري والأدبي للنص نفسه. فلا يوجد نص مغلق ونهائي ولا توجد قراءة قاطعة، وإنما توجد نصوص متعددة تعدد قراءات النص الواحد. وبالتالي، فإن كل قراءة تصنع نصاً جديداً مبدعاً.

بدأت فكرة تحويل الديني إلى إنساني مع بدايات الأدب الإغريقي والمسرح الكلاسيكي الذي تعامل مع الطبيعة والآلهة في إطار رمزي صوَّر قوى الطبيعة في صور آلهة لها صفات الألوهية والبشرية في آنٍ واحد. وكان هذا بداية لعالم الأسطورة السحري والمسرح الذي يحتفي بآلهة الربيع والخصب – مثل باكوس وزيوس – إلى أن وصل إلى أعتاب المسيحية ومسرح الكنيسة أو ما يسمى morality play، هذا المسرح الرمزي الفلسفي الديني في قالبه الفني هو الذي أدى إلى النهضة المسرحية مع عصر النهضة في أوروبا.(٧)

وتعَدّ **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعري المنبع الأدبي الذي استلهم منه دانتي **الكوميديا الإلهية** ومراحل الجحيم والتطهر والفردوس وذلك العالم الآخر الذي تذهب إليه الأرواح بعد انتقالها من هذا العالم. وهناك أيضاً ملحمة جون ميلتون الشهيرة **الفردوس المفقود** عن قصة إبليس، وصراعه مع الخالق، وطرده من جنة الخلد، ونشأة آدم، والخطيئة الأولى، والعصيان الذي هو المحرّك الأول لفكرة السقوط البشري وبداية إعمار الأرض. وهي المرحلة الفلسفية ذاتها التي بدأ بها محفوظ روايته **أولاد حارتنا** وتلاها بروايتي **قلب الليل**

ثم **الحرافيش**. ومن ثم، فإن تفسير الحياة على أساس الصراع الدائر بين الخير والشر، والحياة والموت، هو تفسير يسجل ظاهرة ارتباط الفن بالظواهر الطبيعية والأساطير، وبخاصة أسطورة الخلق التي لها سطوة بالغة في ثقافة الإنسانية. وقد أشار مصطفى ناصف في كتابه **نظرية التأويل** إلى ضرورة استدعاء فكرة أن العقل الجمعي هو الذي يستقبل العديد من الظواهر الطبيعية والكونية مثل فكرة بدايات الخلق والكون، وارتباط كل هذا بتاريخ البشرية من الوجهة الفلسفية والمدخل الديني على حد سواء.(٨) وحيث إن الإنسان يعيش في المكان والزمان، فإنه يتأثر بهما ويؤثر فيهما، إلا أن هاتين الخبرتين مختلفتان تماماً لأن المكان يدرك بالحواس، أما الزمان فيعدُّ لغزاً من الألغاز الكبرى، وهو ما يستدعي تدخل القراءة التأويلية - تلك التي تربط ما لا يدرك بما يدرك، وهو ما وضحته سيزا قاسم في كتابها **القارئ والنص** استكمالاً لمفهوم نظرية التأويل.(٩)

ومن المفترض أن العالم الروحاني هو عالم زماني أكثر منه مكاني، عالم يوحي بالأسرار والغموض، عالم يحمل بداخله عوالم أخرى تحفز المبدع على سبر أغوارها، وفك طلاسمها، والدخول فى غياهبها، من خلال تصغير الكبير، وأنسنة الدين، وتحويل المجهول والخفي إلى واقع صريح. لذا، فرواية **أولاد حارتنا** رواية تتعدد أمكنتها، وتتوالى أزمنتها، في رحلة فلسفية تستدعي تدخل القارئ عبر آلية التأويل للربط بين المجهول والمعلوم؛ وذلك للوصول إلى بعض الألغاز الكونية والفلسفية والدينية المرتبطة بالخلق وكذلك الكينونة الإلهية.

المكان والتأويل

ولما كان فن التأويل - وقراءة النص - هو علمٌ يحرِّك النص فإنه لا يقف عند مستوى الإحالة إلى الثابت والمألوف، لأن التأويل هو فن الاستئذان وطرق الأبواب والتوقع والانتظار حتى يفتح النص بابه. والمكان في **أولاد حارتنا** غير ثابت؛ ففي كل مرحلة من مراحل القص يتغير ويتحرك نحو مشارف فلسفة الشخصية التي تسكن الحي. ففي قصة أدهم وإدريس، نجد المكان حديقة غنَّاء تتحول إلى خلاء بعد العصيان. ثم تتحرك نحو الجمود في صخرة همام وهند، حيث قتل قدري أخاه همام ثم واراه الثرى. وفي مشهد خروج الجبلاوي للعفو عن أدهم يتأدَّى السرد لوصف المكان بصورة يحوطها الجلال ويضفي عليها ضوء المصباح مسحة من الغفران وباقة أمل ونور: «جلست أسرة أدهم أمام الكوخ تتناول عشاءها في ضوء النجوم الخافت وإذا بحدث يقع لم يشهد الخلاء له مثيلاً حيث طرد أدهم، فتح باب البيت الكبير وخرج منه شبح حاملاً مصباحاً وتطلعت الأعين إلى المصباح في دهشة انعقدت لها الألسنة . . . وتابعته وهو يتحرك في الظلام مثل كوكب أرضي.(١٠) هذا الوصف للمكان المتغير، وفن التأويل الجمعي للقارئ - حيث استدعاء عدة مدلولات تتعلق بالكون والمصباح الدُرِّي الذي في زجاجة، وجلال النور الإلهي - يقترب من صوفية ابن عربي في ديوانه **ترجمان الأشواق** حيث بلاغة اللغة وتأويلها متعدد الطبقات. يعبِّر هذا الوصف والمشهد المكاني عن بدايات الخلق، في بساطة المكان مع جلال اللحظة التي يطل فيها الجبلاوي، وأيضاً استخدام المصباح حيث بدائية حياة أدهم وذريته، والغموض الذي يحيط

بهذا الشبح الذي أسماه «كوكب أرضي». فهذا هو مدلول المصباح الذي يسكن البيت الكبير ولا يقدر الراوي على رؤيته أو تجسيده في صورة واضحة المعالم. هذا الوصف يمنح الكاتب حرية التعبير عن فكرة خلق الكون الذي نعيش فيه من منطلق فني يستخدم اللغة الاستعارية والبلاغية في السرد، مما يدعو القارئ إلى التأويل: «مجلس لا يخلو من الراحلة، لا نبت فيه ولا ماء، ولا عصافير تزقزق فوق الغصون، لكن أرض الخلاء الجرداء المشاكسة تكتسي في الليل حلة غامضة يخالها الحالم ما يشاء. وفوق قبة السماء المرصعة بالنجوم والمرأة داخل الكوخ، والوحدة ناطقة، والحزن كالحجر المدفون تحت الرماد، وسور البيت العالي يعاند المشتاق، وهذا الأب الجبار كيف السبيل الى إسماعه أنيني».(١١)

بعد الخروج من حديقة البيت الكبير، نجد هذا الوصف الفني المحمل بمشاعر الحزن والأسى التي انتابت أدهم في هذا الخلاء الذي ليس فيه نبت ولا ماء. إن الوصف الفني للحالة التي يعيشها أدهم بعد خروجه من الحديقة لهو وصف دقيق يجمع بين اللغة الفنية واللوحة الشعورية التي تعكس الحزن واليأس في استخدامه الدقيق للمفردات التي تصور ذلك المكان الأجدب المظلم الخالي من الحياة والغناء، والمليء بالوحدة والغضب. وهذا السور العالي الذي يعاند المشتاق إلى ذلك الأب - الذي وصفه بالجبار في إشارة إلى قسوة الأب تجاه خطيئة ابنه أدهم - يحمّل هذا الوصف المكاني دلالات تختص بعالم الرواية ذاتها في تفرده وتمكنه من الإمساك باللحظة الشعورية التي يعيشها أدهم، وفي الوقت ذاته قدرته على إحالتها إلى القارئ. وهنا يصبح التأويل ضرورة للإحالة إلى عدة استقبالات فنية يتلقاها القارئ حين يدخل إلى ظلمة هذا الخلاء ويتفاعل مع البطل أدهم في مأساته الإنسانية وشعوره بالحزن والوحدة والألم.

هناك مشهد مكاني آخر يحمل دلالات فنية ذات أبعاد كونية. هذا المشهد المكاني المعبِّر عن تداخل الأزمنة والشخصيات في البناء السردي للرواية هو المشهد الأخير، حيث يلعب المكان والممر الضيق والسور الخلفي للبيت الكبير والظلام الدامس عدة أدوار في تكثيف الجو الغامض الذي أحاط بمقتل الجبلاوي أو وفاته، بعد أن تسلل عرفة إلى البيت الكبير، واقتحم حرمته، وقتل عن طريق الخطأ رجلاً توهم أنه الجبلاوي، ثم عرف عن طريق العجوز، خادمة الجبلاوي، أنه مجرد خادم أمين لـلجبلاوي كان يحرسه. وبعد أن قُتِلَ ذلك الخادم، علم الجبلاوي أن أحداً تجرأ واقتحم البيت الكبير، فلم يتحمل ذلك الاجتراء على هيبته ففارق الحياة. يصف محفوظ المكان في مشهد مليء بالتفاصيل الحركية والسمعية والبصرية التي تكتمل في صورة فنية تعبر عن الصراع الأبدي بين عالم المعرفة وحب الاستطلاع، وعالم الروحانيات - ذلك العالم الذي قد يؤدي بالإنسان إلى الإنكار والجحود، وقد يدفعه أيضاً إلى ارتكاب المعاصي وقتل الإنسان لأخيه الإنسان وهو في سبيله إلى الوصول إلى مشارف المعرفة وحقيقة الوجود. تلك الصورة المكانية التي رسمها محفوظ في روايته **أولاد حارتنا** صورة فلسفية في قالب روائي بناها على التفاصيل الدقيقة والمتراكمة في عنفوان القص والتشويق المليء بالغموض، وهو تأويل لقيمة المعرفة في مقابل قيمة الإيمان بوجود ذلك الجبلاوي. فحين اقتحم عرفة البيت، كان يرغب في الوصول إلى حقيقة الجبلاوي والحصول على سر الوقف المرصود في البيت. ولكنه بدلاً

من أن يصل إلى الحقيقة، اقترف الإثم الأكبر مثله مثل جده قدري الذي قتل أخاه همام في عهد جديه الأولين، أدهم وأميمة:

> وانبطح عرفة على وجهه وراح يزحف خلال الممر المعبق برائحة الأرض، وما زال في زحفه حتى برز رأسه من أرض الحديقة داخل البيت الكبير. استقبل أنفه شذاً عجيباً كأنه خلاصة خلاصات من الورد والياسمين والحناء مذابة في ندى الفجر. أسكره الشذا رغم شعوره البالغ بالخطورة. ها هو يتشمم الحديقة التي مات أدهم حسرة عليها. ما يبدو منها إلا ظلام ضارب تحت الأنجم الساهرة. وعليها صمت رهيب يند عنه من آن لآن هسيس الأوراق المستجيبة للنسائم.(١٢)

إذن يمتلك المكان عند محفوظ مقوّمات البنية السردية والقص الروائي في تفرد وتداخل مع معطيات الحدث والشخصية، وينتقل من قمة الحارة عند آل حمدان إلى خلاء بلقيط الحاوي الذي علّم جبل السحر وزوَّجه ابنته، ثم إلى دكان رفاعة بضآلته الجسدية، وكذلك مراعي قاسم ورحلته خارج الحارة إلى صخرة هند وهمام وقهوة جبل وحارة الجرابيع، حتى وصل إلى حارة الوطاويط بعد أن ضاقت عليه حارته بالجمالية. بدأ محفوظ بالخلاء ثم الحارة ثم الحي الذي يحوي أكثر من حارة وأكثر من قصة وحكاية وفلسفة. إذن للمكان عند محفوظ دلالات فنية تستدعي الوعي التاريخي الذي يجاهد حتى يصل بالإنسان إلى الحقيقة الكونية التي هي في ذاتها منبع ذلك العمل الإبداعي الملحمي. والمكان أيضاً نقطة انطلاق خرج بها محفوظ إلى عمليه الإبداعيين **قلب الليل والحرافيش**، حيث كان المكان والحارة فيهما مرتعين للأحداث والشخصيات الفلسفية التأويلية التي تستدعي النص الديني مستخرجة منه مناطق وأمكنة تكشف أسرار الوجود ورحلة الكون. فمثلاً، في **قلب الليل** نجد خان جعفر يعادل حارة الجبلاوي، وفي **الحرافيش** يعادل عاشور الناجي وحارته الحارة الجبلاوية ذاتها. إذن، فالحارة دالة على الألفة والوحدة والأصل ذاته والأخوة التي قد تفرقها المطامع الإنسانية، والنزاعات المتأصلة في البشر، وقانون الفتونة، والمصلحة والإغراءات البشرية التي تدفع الإنسان إلى أن يكون قاتلاً لأخيه وخائناً وظالماً وجاحداً ومتحدياً دون الالتفات إلى أن الأصل في الخليقة البشرية هو الأب والأم ذاتهما.

الشخصيات والتأويل

يتمحور منظور نظرية التأويل عند مصطفى ناصف حول فكرة الجدل بين القارئ والنص.(١٣) ولهذا الجدل نغمة وحيوية تُعِينُ على تفهم غرابة النص، فرواية **أولاد حارتنا** جدلية في شخصياتها التي تقترب في بعض الأحيان من شخصيات لها صفات قدسية ودينية ذكرت في نص ديني كالقرآن، وكذلك النصوص الدينية للكتب السماوية من العهد

القديم إلى العهد الجديد. ويستوجب هذا التماسُّ في بعض الملامح مع شخصيات دينية من القارئ المتأني لهذا النص القصصي الإبداعي أن يستشعر رياحاً فلسفية تضع رتوشاً أكثر إنسانية على أي تفسير ديني لشخصيات أدهم أو آدم، إدريس أو إبليس، جبل أو موسى، رفاعة أو عيسى، قاسم أو محمد، والجبلاوي أو الذات الإلهية، أو حتى تصور شخصية الجبلاوي في إطار فكرة الإيمان وقوة الروحانيات والغيبيات التي حرمت القارئ من تجسيد تلك الشخصية التي لم يرسم لها محفوظ أية صورة محددة، وإنما تركها لأخيلة كل متلق بحسب تلقيه للنص وللشخصية. فاستخدام نجيب محفوظ لهذه الشخصيات الفنية تطلّب منه الرجوع إلى محور الدين والرسالات السماوية التي هي في منبعها دعوة إلى التعايش بين البشر من منطلق الإنسانية والأخوة. ففي الأصل كان أدهم وإدريس أخوة، وقدري وهمام أخوة، ومن ذريتهم خرج الأبناء: جبل ورفاعة وقاسم، وأخيراً عرفة وحنش. إذن، تُبَلْور الشخصيات، هنا، مفهوم الفلسفة الدينية؛ فهي ليست مجرد شخصيات ترمز في دلالَة واضحة إلى ذلك الثابت – الرسل أو الذات الإلهية – لأن نجيب محفوظ في رحلته الإبداعية خلق شخصيات جديدة في تكوينها الخارجي وملامحها الداخلية، فكانت تعبيراً فنياً عن مفهومه لما وراء الرسالات. وتلك الفلسفة جعلت كل شخصية تحمل قيماً وتوجهاً إنسانياً يختلف باختلاف طبيعتها وظروفها المحيطة بها وزمانها المتغير وأيضاً تكوينها الجسدي والنفسي والاقتصادي. ولكأن تلك القراءة الجديدة للأديان كانت من قِبل محفوظ قراءة تأويلية فنية عبر وسائط الإبداع القصصي الروائي الخاصة بفن الملحمة الروائية.

في المقدمة التي تصدرت رواية **أولاد حارتنا** كتب أحمد كمال أبو المجد:

> الواقع أنني قرأت **أولاد حارتنا** منذ سنوات عدة وأذكر أنني تعاملت معها حينذاك على أنها رواية وليست كتاباً، ولذلك تفهمت ما امتلأت به من رموز تداخل في صياغتها الخيال ولم أتصور أبداً أن كاتبها كان بهذا التداخل يحاول رسم صور تعبر عن موقفه من الحقائق التي يتناولها ذلك الخيال أو تشير إليها تلك الرموز ولكن الذي استقر في خاطري على أي حال وبقي في ذاكرتي منها إلى يومنا هذا، والذي رأيته معبراً عن موقف كاتبها الذي يريد إيصاله إلى قرائه هو تتويج حلقات روايته الرمزية بإعلان واضح عن حاجة «الحارة» التي ترمز للمجتمع الإنساني إلى الدين وقيمه التي عبر عنها الرمز المجرد (الجبلاوي) حتى وإن تصور أهل الحارة غير ذلك وهم معجبون ومفتونون «بعرفة» الذي يرمز إلى سلطان العلم المجرد والمنفصل عن القيم الهادية والموجهة لأهل الحارة.(١٤)

تقدّم هذه المقدمة قراءة للرواية مرة أخرى في إطار الرمز. وهو هنا قاصر عن التعبير الكامل عن رؤية محفوظ، لأننا لو أخذنا الشخصيات عبر آلية الرمز بدلالته على الثابت – وهو هنا الرسل والذات الإلهية – نجد أن شخصية عرفة لا يقابلها رمز ثابت يدل عليها في النصوص الدينية، وبخاصة القرآن. أيضاً يضع موت الجبلاوي الرمز في مأزق ويدخل

بالرواية في دائرة الكفر والإلحاد أو الزندقة، وهي التهمة ذاتها التي يحاول أحمد كمال أبو المجد بوصفه مفكراً إسلامياً ليبرالياً أن ينفيها عن رواية محفوظ. لهذا فإن الأقرب إلى التحليل المنهجي لهذا النص الروائي هو المدخل التأويلي للشخصيات وفق دلالتها إلى ذلك المحذوف، وهو هنا مجموعة القيم التي تدعو إليها كل شخصية على حدة، وأيضاً في إطار التكامل البنائي للشخصيات التي طرحها محفوظ من خلال الحارة والوقف.

هناك شخصيات محورية رئيسية ساعدتها ووقفت إلى جوارها شخصيات أخرى ثانوية ألقت مزيداً من الضوء على ملامحها وإرهاصاتها الإنسانية. فعلى سبيل المثال، لم تكن أميمة زوجة أدهم المحرّك الأول للوقوع في خطيئة عصيان أوامر الجبلاوي بدخول البيت لرؤية الحجة، بعد أن أوعز إدريس بذلك لزوجها وأخيه أدهم. ولكن حاولت أميمة إرضاء زوجها والحصول على مزيد من النعيم والأمان إن هما عرفا الحجة. وكان رسم شخصيتي أدهم وأميمة رسماً فنياً يحوي قدرة سردية على تكوين صور مجسّدة للشخصيات من الخارج، حيث الملامح تتوافق مع مكونات الشخصية من الداخل وصراعها من أجل تحقيق الذات. فمثلاً، جاءت شخصية أدهم بلونه الأسمر مخالفة لأخوته بلونهم الوضّاء: «ولعل أدهم كان أشد إحساساً منهم بهذا الفارق، ولعله قارن كثيراً بين لونهم المضيء ولونه الأسمر، وبين قوتهم ورقته، بين سمو أمهم ووضاعة أمه».(١٥)

وعند تصوير اللقاء الأول بين أميمة وأدهم حرّك محفوظ أخيلة القارئ نحو صورة فنية متحرّكة تحمل ضبابيات الحب والتواصل والالتحام بين الرجل والمرأة، لكأنما المرأة خلقت من موضع ضلوع الرجل، وهي وإن كانت أسطورة ذات إرهاصات دينية إلا أن رسم نجيب محفوظ الفني أكسبها أبعاداً فلسفية وفنية قرّبتها من القارئ: «ووقف أدهم يوماً ينظر إلى ظله الملقى على الممشى بين الورود فإذا بظل جديد يمتد من ظله واشياً بقدوم شخص من المنعطف خلفه، بدا الظل الجديد كأنما يخرج من موضع ضلوعه والتفت وراءه فرأى فتاة سمراء وهي تهم بالتراجع عندما اكتشفت وجوده.(١٦) هذا وصف سردي للحظة ميلاد أميمة للمرة الأولى، بكل مقومات الخجل والرغبة، أبدعها نجيب محفوظ في تلك اللقطة المتحرّكة المفعمة بالمعاني والدلالات، حيث العلاقة بين الرجل والمرأة تنبني على ما يربط بينهما بعلاقة ودية، قوامها الحب والترابط والتلاحم الجسدي والنفسي، ولكأنهما جسدان من روح واحدة.

أما الشخصية الأخرى فهي شخصية هند التي لم تكن إلا محرّكاً لجريمة القتل. وعلى الرغم من غيابها في النص الديني، فهي شخصية جديدة ابتدعها محفوظ لتكمل دائرة الصراع داخل الحارة الإنسانية. إذن، فالتأويل أقرب إلى معرفة تداعيات كل شخصية على حدة، لأن غياب الشخصية عن الوجود الفعلي في النص الديني يدعم أهمية قراءة الرواية عبر آلية التأويل الفني لا من خلال التفسير الديني.

أما إذا نظرنا إلى شخصية جبل، فإننا نجد أنها شخصية نشأت في بيئة مغايرة لأصلها مع آل حمدان، لكنها تمتلك قوة بدنية ورجاحة ذهنية تجعلها تتحمل الصعاب من أجل مبادئ القوة ومحاربة الظلم، وبالتالي كان بناؤها الجسماني والوجداني متوافقاً مع أفعالها وأفكارها. فهو يمثل الأقلية التي تريد إثبات ذاتها خارج نطاق بيئتها: «هذه قصة جبل. كان

أول من ثار على الظلم في حارتنا وأول من حظي بلقيا الواقف بعد اعتزاله وقد بلغ من القوة درجة لم ينازعه فيها منازع ومع ذلك تعفف عن الفتونة والبلطجة والإثراء . . . ولبث بين آله مثالاً للعدل والقوة والنظام. أجل لم يهتم بالآخرين من أبناء حارتنا ولعله كان يضمر لهم احتقاراً وازدراءً».(١٧)

التأويل هنا يعيد إلى الوعي التاريخي مفهوم فلسفة القوة، تلك القوة التي تحقق العدل وإن لم تساندها الرحمة، فجبل شخصية تحملت تبعات التربية والتنشئة المختلفة عن أسرته الحقيقية. ومن ثم فإنه كان دائماً يريد تأكيد ذاته وإيجاد مكان له ولقبيلته وسط سطوة آل حمدان وقوتهم، كما أن غلبة القوة أفقدته بعضاً من الرحمة مع الآخرين بعكس شخصية رفاعة التي تستوجب قراءتها البحث عن معادل موضوعي يمزج تكوينها الجسدي ورقتها بالوداعة التي فطر عليها وجعلته رحيماً بالآخرين يداوي جروحهم ولا يتصارع معهم أو حتى يلوم الجبلاوي الذي تركه ووالدته دون أن يهبهم قوة جبل أو يمنحهم وقف البيت الكبير. إن الصورة التي قدمها محفوظ لشخصية رفاعة صورة نورانية تجمع بين الوداعة والرقة الجسدية والقوة الروحية:

واقترب رفاعة من الشاعر مبتهجاً فتناول يده فلثمها
وربت الرجل كتفه، وتحسس رأسه في استطلاع، وقسمات وجهه وقال:
- بديع، بديع ما أشبهك بجدك!
فنوّر الثناء وجه عبده، وضحك عم شافعي قائلاً:
- لو رأيت جسده النحيل، ما قلت ذلك.
- حسبه ما أخذ، إن الجبلاوي لا يتكرر، ماذا يعمل الفتى؟(١٨)

تتجسد براعة محفوظ في ذلك التصوير الفني لشخصية رفاعة في تلك الملامح البديعة التي تتماثل مع ملامح الجد الأكبر الجبلاوي، وإن كانت ضآلة الجسد تحدد له ملامح شخصية رقيقة. فهذا التضاد بين قوة الروح ورقة الجسد يعبر عن قدرة الكاتب على تجسيد صورة جديدة لرفاعة تتضارب فيها الآراء وتختلف لاختلاف الجوهر عن المظهر. فرفاعة يمتلك قوى نورانية تمزج بين الروح والجسد دون أن تنزلق إلى قوة جبل الجسدية وفتوته العضلية. فشخصية رفاعة تقف في تضاد بيِّن مع شخصية جبل من حيث التكوين الخارجي والبناء النفسي والبعد الوجداني المليء بالتسامح والوداعة، على عكس جبل المتحفز دائماً لفرض الحق بالقوة. فشخصية رفاعة تبلور فلسفة نجيب محفوظ عن تيمة الرحمة في مقابل القوة. فقبل مقتله، أبلغ رفاعة أتباعه أنه استغنى عن الوقف وأنه يجد في ذلك السعادة الحقيقية والخلاص الأبدي الذي كان يبحث عنه منذ الأزل: «بعضكم يخجل من المسالمة، فنحن أبناء حارة لا تحترم إلا الفتونة. . . . لن تنتهي المعركة كما يتوهمون، ولسنا ضعفاء كما يتصورون، إنما نقلنا المعركة من ميدان إلى ميدان. وميداننا يتطلب شجاعة أسمى وقوة أشد».(١٩)

إذا نظرنا إلى حياة رفاعة، فإننا نراها مثل الحلم القصير، حيث تربى لأم رقيقة الحال هي زوجة عم شافعي النجار ذي الأخلاق الحميدة. فكان أن خرج إلى الدنيا بهذه الرقة والتسامح، ولكن كانت لديه قوة داخلية أكسبته قوىً روحية غير مسبوقة، فعهد الفتونة وعهد جبل كان يجب

أن يتبعه شخصية تحمل سمات مختلفة تكمل دائرة الصراع الإنساني بين القوة والرحمة. ولكأن الحارة التي لا تعرف معنى الحب والرحمة حارة ملعونة لأنها تتعايش مع الفتونة ومبدأ القوة، لكنها ترفض التراحم. لهذا فإن قتل أهل الحارة لرفاعة امتداد جيني وراثي لقتل قدري لأخيه همام. وتلك القراءة التأويلية تستدعي ذلك الوعي التاريخي والامتداد الإنساني الذي تتوارثه الأجيال؛ فالتاريخ الإنساني حلقات يتصل بعضها ببعض، والتأويل هو نشاط جمعي للعقل البشري.

أما شخصية قاسم، التي تتسم بالوسطية والعدالة والقدرة على التعايش مع الظروف والتكيف، فإنها حوت قوة جبل ورحمة رفاعة، لأنه حفيدهما معاً. فكان قوياً في حبِّه، رحيماً مع أحبائه، وبخاصة النساء من زوجات أو بنات أو حتى خادمات. وفي حوار له مع معلمه يحيى: «قال يحيى: وترى أتعمد إلى القوة كجبل أم تؤثر الحب كرفاعة؟ فجاست يد قاسم خلال لاسته ثم قال: القوة عند الضرورة، والحب في جميع الأحوال».[20] في هذا الحوار مع معلمه يحيى، نجد أن قاسم له شخصية مختلفة من حيث الثقة والحزم والاهتمام بالآخرين، وبخاصة رحمته بالضعفاء. وكانت المرأة من هؤلاء الضعفاء الذين شملهم قاسم برعايته واهتمامه، من زوجته قمر وجاريته سكينة إلى ابنته إحسان، حين قال وهو يرنو إلى وجه الصغيرة: «قال جدي على لسان خادمه إن الوقف للجميع، والنساء نصف كيان حارتنا، ومن عجب أن حارتنا لا تحترم النساء، ولكنها ستحترمهن يوم تحترم معاني العدالة والرحمة. . . . إذا نصرني المولى فلن أحرم النساء من ريع الوقف».[21]

ومن هنا نجد أن شخصية قاسم شخصية مختلفة في بنائها الإنساني وتوجهها الفلسفي ورؤيتها للحارة والوقف والضعفاء رجالاً أو نساءً. فهو يدعو جاريته سكينة لتكون رسوله إذا استدعت الحاجة إلى ذلك، فتشاركه أعماله مع أصحابه؛ مما يدل على أن رؤية محفوظ لهذه الشخصية في رسمها الفني رؤية متكاملة من حيث علاقتها بعدة أطراف، وليس مجرد رمز يدل على ثابت. كذلك حين وصف قاسم وهو يلبس اللاسة – وهي رداء الأثرياء في الحارة – أضفى على الشخصية حياة خاصة بها، وألبسها رداء الإنسانية، وأبعدها عن فكرة الرمز إلى شخصية النبي محمد لاختلاف البيئة والمكان والزمان. فهذه الدقة في الرسم والتصوير تضيف إلى تميز محفوظ البنائي والروائي والفني في رسم الشخصيات المتعددة الملامح والتوجهات والحيوات، إذ اعتمد محفوظ على فكرة التضاد والمقابلة بين الشخصيات. كما لعبت الشخصيات الثانوية أدواراً لها قيمة فنية في تصاعد الأحداث، ونمو الشخصيات، مثل شخصيات عتريس ودعبس في قصة جبل، وعم شافعي وزنفل في قصة رفاعة، ويحيى وسكينة في قصة قاسم، وعواطف والناظر في قصة عرفة.

وإذا نظرنا إلى شخصية عرفة، فإن تلك الرؤية المحفوظية تؤكد على تفردٍ في البناء القصصي من حيث إنها شخصية ذات صراعات متعددة، تبدأ بالرغبة في الانتقام ممن أهانوا أمه واغتصبوها في الماضي، ومن ذلك الجد الأكبر الذي لم يساعدهم في فقرهم وغربتهم، وتركهم في فقر وعوز. ثم يتحول عرفة إلى الحب والعواطف حين يتزوج ابنة شكرون. ولكن هذا الحب خادع، فقد انقلب عرفة بعد موت الجبلاوي، وأصبح زوجاً خائناً فاقداً للمشاعر والعواطف. ومع عمله بالسحر والتراكيب العلاجية يبدأ في مرحلة تحدي الجبلاوي، وإصراره على الدخول إلى البيت الكبير دون إذْن الجبلاوي. ثم تتصارعه نوازع الندم على جريمته، حين ظن أنه قد قتل الجبلاوي، فيبدأ رحلة الندم والاستغفار. ولكنه يقع ضحية للناظر الذي يستغله. وينتهي به

المطاف إلى أن يتقبل العقاب والموت مع الاعتراف بخطيئته، فهو من أكثر الشخصيات محورية وإنسانية، ويظهر ذلك في حواره مع عواطف في إحدى لحظات البوح عن صراعه الداخلي:

> هكذا أنا يا عواطف ما العمل؟ لست إلا ابناً حقيراً لامرأة تعيسة وأب مجهول والكل يعرف هذا ويتندر به وليس غريباً على مجهول الأب أن يتطلع بكل قوته إلى جده، وحجرتي الخلفية علمتني ألا أؤمن بشيء إلا إذا رأيته بعيني وجربته بيدي، فلا محيد عن الوصول إلى داخل البيت الكبير، وقد أجد القوة التي أنشدها وقد لا أجد شيئاً على الإطلاق ولكني سأبلغ برأ هو على أي حال خير من الحيرة التي أكابدها.(٢٢)

كان عرفة – كما قال حنش – يريد الخير لأهل حارته وأحسن مما أرادوا. لكنه كان أتعسهم حظاً كما قالت زوجته عواطف؛ فهو طيب لكنه تأرجح بين مشاعر عدة أودت بحياته ولم تسعد أهل حارته أو تنقذهم من مصيرهم المحتوم. وعلى الرغم من تأكيد العجوز – خادمة الجبلاوي – أن جده لم يمت مقتولاً، وأنه أوصاها بأن تخبره أن جده راض عنه فإن عرفة في تخليه عن المشاعر والعواطف، واستسلامه لرغبات الناظر في التأثير على أهل الحَارة من خلال السحر، كل هذا دفعه إلى التهلكة. لكن كراسته التى تحوي علمه وسحره ظلت مع حنش الذي كان ينشد من وراء سحره حياة عجيبة كالأحلام الساحرة، فانضم شبان الحارة إلى حنش ليعلمهم السحر استعداداً ليوم الخلاص الموعود. لذا، فالتكوين النفسي لشخصية عرفة وتصويرها من قِبل محفوظ على أنها شخصية مجهولة الهوية لا تنتمي إلى تلك الحارة أو ذلك الجبلاوي إلا إذا كان الأب فَرْضاً أحد أبناء الحارة. فلكأن تلك الشخصية قد جاءت من المجهول لتنتقم، وهي أيضاً شخصية باحثة عن الحقيقة تتصارع مع ذاتها ومع من حولها حتى تصل إلى القتل. ومع موت الجبلاوي وابتعاد عواطف تسود الفوضى في الحارة، ويكون الموت هو المصير بعد الندم والاستغفار. فهل بعد هذا شخصية حية تنبض بالحياة والمشاعر والحيوية أكثر من شخصية عرفة؟ جاء رسم شخصية عرفة وتقديمها للقارئ عبر عدة أصوات تداخلت لتكمل صورة تلك الشخصية. فكل شخصية ثانوية ظهرت كانت من أجل وضع ملمح جديد يكمل الصورة من الداخل والخارج، وهذه هي عبقرية محفوظ في البناء الفني المتكامل للشخصيات.

الزمان والتأويل

تتفاوت درجة موضوعية القراءة تبعاً لاختلاف الأدوات التي يستخدمها القارئ أمام النص. وكما يذكر الكردي: «القراءة التأويلية للنص عبارة عن إنتاج خاص للدلالة النصية بحيث تتدخل في صنعها ثقافة القارئ ومذهبه العقيدي وطريقة تفكيره وتكوينه النفسي والظروف المحيطة».(٢٣) وكلما كانت أدوات القارئ ذات منهجية منطقية وبراهين، اقتربت الدلالة التأويلية من الموضوعية وابتعدت عن مجرد كونها انطباعات تأثيرية أو مصدراً مضافاً إلى جماليات الإبداع والتلقي الحر. ويعدُّ الزمن أحد مستويات تقنية السرد أو ما يسمى بعلم السرد narratology؛

حيث تتداخل عدة أزمنة في تكوين النص لا يفصلها سوى مستويات التلقي ودرجات الحدث مع الشخصية. فهناك زمن صانع النص، وزمن النص نفسه، من حيث الشخصيات وأزمانها المتعددة، وأخيراً، هناك زمن المتلقي للنص. إذن، رواية **أولاد حارتنا** تظفر بهذه الأزمنة مضافاً إليها الزمان التاريخي في السرد المجازي، وهو زمان تاريخي كما في **الثلاثية**، وملحمي كما في **الحرافيش**، وذاتي كما في **أصداء السيرة الذاتية**، وضبابي حالم كما في **أحلام فترة النقاهة**، وقد تمثلت كل هذه الأزمنة المحفوظية في رواية **أولاد حارتنا**.

بدايةً، فالزمان السردي في **أولاد حارتنا** زمان ملحمي يميل إلى المجهول، وإن حاول محفوظ تجسيده عبر عدة أجيال قد تصل إلى قرون. ذلك لأنه لو كان المكان يدرك عبر الحواس، فإن الزمن يصعب إدراكه، بل قد يستحيل ذلك، عبر المحسوس. لكنه يجتمع ويتبلور من خلال شخصيتين رئيسيتين: الأولى شخصية الجبلاوي التي تبدأ الرحلة الملحمية من البيت في الخلاء حتى موتها بعد اقتحام عرفة البيت، فهي تمثل البداية والنهاية من خلال ارتباطها بالشخصيات حتى نهايتها مع نهاية عرفة والحارة بمفهومها القديم، وذلك لتبدأ حياة أخرى خارج نطاق المكان والبيت الكبير حيث خرج حنش ليجتمع حوله الشبان بعد أن حصل على الكراسة التي تحوي علم عرفة وسحره. أما الشخصية الأخرى التي تعد في ذاتها ركيزة رئيسية تجتمع حولها الأزمنة التاريخية والمجازية في توازٍ وتلاحم مع الأزمنة السردية الأخرى – من أزمنة الشخصية إلى أزمنة الكاتب إلى أزمنة القارئ – فهي شخصية شاعر/شعراء الرباب، بدءاً من رضوان مع قصة جبل، مروراً بمجاهد في قصة رفاعة، وصولاً إلى ظازة مع قصة قاسم. وفي نهاية قصة عرفة، لا يظهر شاعر الرباب في صورة فردية، وإنما في هيئة مجموعة، عبر غنائيات يرددها بعض الصبية من خلال كلمات شعرية تحكي المأساة في سخرية، وفي رؤية استشرافية لما قد يؤول إليه حال الحارة وفتواتها وبطلها المأساوي عرفة، وذلك في تقنية كلاسيكية فولكلورية: «يا يوسف يا وش القملة مين قالك تعمل دي العملة».(٢٤)

بعد موت الجبلاوي أصبح يوسف – أقوى آل جبل – الفتوة، ورفضته الحارة، ولكن دون تدخل شاعر الرباب، وإنما خرجت أصوات الاستهزاء عبر إنشاد الصغار. ذلك أن عرفة لم يكن يؤمن بشعراء الرباب، بل كان يستهزئ بهم. أما في بداية الرواية والسرد، فقد كان لشاعر الرباب مكانة في التعليق على الأحداث وروايتها لتقليص الأزمنة التاريخية. فقد حكى الرباب مصرع همام على يد قدري من خلال رضوان الشاعر. وحين تحاور رضوان مع جبل استشف القارئ بعضاً من مفهوم جبل حول مبدأ القوة والعين بالعين: «وقال الشاعر متأوهاً: ليت في الإمكان رد البصر. وقال جبل وقد أظلم وجهه كالسماء الراعدة البارقة: ولكن في الإمكان أن تؤخذ عين بعين».(٢٥) فشاعر الرباب وحواراته الشعرية تذكر القارئ بتقنية الكورس عند سوفوكليس في مسرحيته **أوديب ملكاً** التي أصبحت إحدى تقنيات الدراما وتناولتها الأعمال الأدبية حتى وصلت إلى إليوت في مسرحيته **موت في الكاتدرائية**. ولكن استخدام محفوظ لتلك التقنية في روايته **أولاد حارتنا** يمزج الدرامي بالسردي، لأن شاعر الرباب صوت الشعب، وهو المعبِّر عن التجربة الإنسانية كما في **السير الهلالية**؛ حيث يتخذ شاعر الرباب مجلسه في المقهى ويبدأ في سرد سير الأبطال وتاريخ الشعوب من خلال شخصية البطل الأسطوري الذي هو – في تلك الرواية الملحمية – مجموعة من الشخصيات التي تحمل قيماً وفلسفات ورؤى إنسانية تدفع بها إلى محاولة تحقيق العدل والحب والحق والخير والجمال في حارة الجبلاوي.

وفي قصة رفاعة، كان غلمان الحارة يترغون بأغنيات من الممكن أن يتلقاها القارئ وفق مدلول فلسفة رفاعة وصراعه مع زقلط: «يا ولاد حارتنا توت توت انتو نصاره ولا يهود».[٢٦] فهذه الكلمات تترجم شخصية عرفة التي ليس لها أصول. فهي لا تنتمي إلى حي جبل أو رفاعة أو حتى قاسم. وكانت تلك الكلمات الغنائية على لسان الصبية معبِّرة عن وضعية عرفة في الحارة. أما في قصة قاسم، فإن ظازة الشاعر كان يربط بين قاسم وأدهم مذكراً القارئ ببداية الحكاية والقصص المتداخلة منذ الجبلاوي والبيت الكبير وأدهم وإدريس. كل هذا من أجل ربط الشخصيات والفلسفات والأحداث بعضها ببعض دون أن تفلت من الكاتب مفردات السرد الزمني الذي تنوَّع في أدواته السردية ما بين شاعر الرباب والكورس وأغنيات الصغار.

ومن هنا نستطيع القول إن السرد الروائي فى رواية **أولاد حارتنا** جمع مع الأزمنة المتداخلة أصواتاً عديدة. فهي، وإن كانت رواية تروى من خلال ضمير الغائب، فإن استخدام تقنية الحوارات العديدة للشخصيات كشف عن الكثير من الأحداث – التي، وإن كانت سردية، فإنها تموج بأشكال عديدة من الصراعات الداخلية والخارجية، وكذلك صراعات الأفكار والرؤى والتوجهات. فكانت تقنية الحكي متلائمة مع تداخل ذلك الحوار الحي النابض بكل أشكال الصراع، والممثل للشخصيات في تفاوتها وتقابلها وكذلك تقاربها أو تباعدها عن الهدف والقضية المنشغلة بها. ومن أبلغ الحوارات ما دار بين عرفة والجبلاوي في نهاية الرواية، حيث المناجاة في عتاب يشبه عتاب المعتزلة والصوفية لحبيبهم. فهي مناجاة عتابية تقترب من مناجاة النفس أو الذات: «يا جبلاوي يا جبلاوي يا جبلاوي حتى متى تلتزم الصمت والاختفاء؟»[٢٧]

وهناك أيضاً تقنية الحكي أو السرد عبر تداخل ما يسمى بالتعليق من قِبل الكاتب، وهي تقنية تخرج بالرواية من إطارها الفني وتدخلها في ثياب الملحمية والسير الشعبية. ذلك أن السير الشعبية تتناقلها الشعوب عبر ما يسمى الحكي الشفهي غير المدوَّن، وذلك عبر حكايات الجدات والأساطير وبالقطع عبر شاعر الرباب. ومن خلال تدخل الكاتب في صورة الراوي الذي يعلق على الأحداث ويخرج من عباءة الشخصيات ولُبِّ الصراع وبناء السرد ليظهر بصورته الحكيمة، ليذكر القارئ أن ذلك النص السردي ينتمي مجازاً إلى السير الشعبية، وليس فقط الملحمة الكونية. والكاتب هنا يخرج بالرواية من أسر التفسير الديني وملاحقة النص القرآني للشخوص والأحداث، ويدخل بها دائرة إبداعية جديدة تمنحها ميزات الاستمرارية والبقاء. فرواية **أولاد حارتنا** تمثل الشعوب في بحثها عن ذواتها وعن خلاصها، وتتابع سير الأبطال الذين مرُّوا بحارتها، بغية الوصول إلى الحقيقة ولكن دون جدوى.

تتنوع أدوات السرد، إذن، عند محفوظ في رواية **أولاد حارتنا** ما بين الحكي أو التعليق أو الحوار أو تقنية شاعر الرباب وسيره الشعبية الفلكلورية وأيضاً استخدام الكاتب للغناء الشعبي والتصوير الدرامي للأحداث، كما لو أنه يرسم صورة سنيمائية مليئة بالحركة واللون والصوت:

> وتبادلا نظرة طويلة، أفصح من الدمع، ثم تعانقا، ولما وجد نفسه وحيداً تغلب على تأثره واقترب من النافذة يراقب الطريق، بدا الحي في حياته المألوفة، فالصغار يلعبون حول مصابيح العربات والقهوة تعج بالسمّار، الأسطح تضج بأحاديث النساء، وسعال المدخنين يتخلله الفحش

والسباب، و نواح الرباب يرتفع، وهذا سوارس رابض على عتبة القهوة، ورسل الموت تحتل الأركان يا سلالة الخيانة ويا لصوص البشر، منذ أطلق إدريس ضحكته الباردة، وأنتم تتوارثون الجريمة وتغرقون الحارة في بحر من الظلمات، ألم يئن للطير الحبيس أن ينطلق؟(٢٨)

هذا الوصف السردي يجمع بين جنباته عدة تقنيات سردية: من وصف، إلى حركة، إلى صوت الأحاديث، إلى لون المصابيح الباردة، إلى الطير الحبيس، إلى ذلك النداء الحزين الغاضب من قبل الكاتب وهو يناجي المجهول أو يناجي جده الجبلاوي في سؤال استنكاري، بلاغته في الرفض لا في التقرير. فضلاً عن ذلك، فإن استخدام تقنية السير الشعبية يعد جزءاً من المأثورات الشعبية والشفاهية التي تدرس قصص الخوارق والعادات والمأثورات. وتقنية شاعر الرباب، والراوي، والغناء الشعبي التي استخدمها نجيب محفوظ في روايته **أولاد حارتنا** تقرّب الرواية في سردها من فن السير الشعبية والخيال الشعبي الذي يعيش في وجدان الشعب ويشكل ثقافته، حيث سير البطولة والصراع بين الخير والشر.(٢٩)

والخلاصة التي يمكن أن نصل إليها هي أن رواية **أولاد حارتنا** اقتبست عناصر دينية وفلسفية عن قصة الخلق والخالق ورحلة الإنسان نحو الإيمان والإنسانية، وطوعت كل ذلك في قالب فني روائي له أدواته الفنية الخاصة بطبيعته السردية. ومن ثم فإن الرواية ملحمية، قراءتها تأويلية، أنسنت الدين في سبيلها إلى الأخذ بيد الإنسان نحو بلاد النور والعجائب، تلك البلاد التي يسكن حارتها قوة جبل وتسامح رفاعة وعدالة قاسم وعلم عرفة، مع الحب والأخلاق، دون فتوة ودون إدريس أو قدري أو زقلط أو ناظر، حيث الحديقة الغنّاء متاحة لكل أبناء الجبلاوي، وحيث الوقف لأبناء الحارة دون اختفاء أو اعتزال من قِبل ذلك الجد الأكبر وبيته الكبير القادر على أن يسع أبناء حارته الكبرى ويشملهم بالحب والعطف والرعاية. لذا، فإن التأويل الفني لرواية **أولاد حارتنا** يحل محل البحث عما كان يسمى بالتفسير الديني لهذه الرواية. ذلك أن الأعمال الأدبية والفنية ليست «ترجمة» لرموز محددة، ولكنها تتمثل ظواهر طبيعية إنسانية، يلعب فيها الإنسان لعبته مع القدر المتمثل في المكان والزمان. فليس الله أو الرسل مدعاة لكتابة نص رمزي يفسر بداية الخلق وصراعات الإنسان على الأرض. ولكن الله قوة عارمة تسكن قلب المتصوف العارف كما كتب عبد المحسن طه بدر في كتابه **نجيب محفوظ: الرؤية والأداة** عن فكرة الله في الفلسفة عند نجيب محفوظ.(٣٠)

وفي النهاية، نستطيع أن نقول إن هذه الرواية ذات أبعاد فلسفية وتداعيات دينية وملامح أسطورية وخيالات شعبية وإرهاصات ملحمية، إلا أنها في المقام الأول رواية فنية يلعب فيها المكان والزمان والشخصيات أدوار البطولة بالتوازي مع اللغة المفعمة بالأخيلة والجمال والبلاغة. لذا، فإن التلقي التأويلي هو الكاشف للنص والمثبت لتفرده الفني والإبداعي. وتعد نهاية الرواية دعوة إيمانية نحو بلاد العلم والمعرفة الإلهية والإنسانية من خلال تلك السطور التي تعبر عن فلسفة محفوظ وإبداعه الفني والروائي والفكري: «لكن الناس تحملوا البغي في جلد، ولاذوا بالصبر واستمسكوا بالأمل، وكانوا كلما أضرَّ بهم العسف قالوا لا بد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولترين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق

النور والعجائب».[٣١] فمتى ترى الإنسانية بلاد النور والعجائب؟ تلك البلاد التي ينشدها محفوظ في روايته **أولاد حارتنا**. فمصرع الطغيان هو ميلاد للإبداع حيث لا إرهاب فكري أو تعصب عقائدي يحجر على المعرفة والعلم والخيال.

الهوامش

(١) صبري حافظ، «نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة»، **مجلة الهلال** (١ فبراير، ١٩٧٠)، ص ١١٦.

(٢) وقد تناول العديد من الكتّاب الجانب الفلسفي والفني في رواية **أولاد حارتنا**. وعلى سبيل الذكر لا الحصر، تناولها صلاح فضل في كتابه **شفرات النص** ومحمد حسن عبدالله في كتابه **الإسلامية والروحيه في أدب نجيب محفوظ** وأيضاً طلعت رضوان في كتابه **إنسان القيم**. هذا غير دراسة أحمد صبرة عن **أولاد حارتنا** ومشكلة سوء الفهم ومقالة عمر قتّال «على هامش **أولاد حارتنا** بين الإبداع الأدبي والتفسير الديني». كذلك كتب مصطفى عبد الغني في كتابه **الثورة والتصوف** عن أولاد حارتنا والأصداء الصوفية بها، والتي تهدف إلى مناقشة حيرة الإنسان الأبدية وقضايا الوجود الغامضة. أما ديب على حسن في كتابه **نجيب محفوظ بين الإلحاد والإيمان** فقد اعتبر رواية **أولاد حارتنا** إعادة كتابة لتاريخ البشرية في مزاوجة بين العلم والدين، وهذه الدراسة التي تتناول كيفية تضمين مادة فلسفية ودينية في بنية العمل الأدبي تستدعي بالضرورة انفتاحاً وقراءة إبداعية.

(٣) نجيب محفوظ، **أولاد حارتنا** (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٦)، ص ٤٧٥.

(٤) إبراهيم فتحي، **نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية** (القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢)، ص٢٤٨.

(٥) نجيب محفوظ ص ١١.

(٦) شكري عياد، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين** (القاهرة: عالم المعرفة، ١٩٩٣)، ص ص ٦٦-٦٧.

(٧) يقول عبد العزيز حمودة: «الملاحظ أن عنصر الصراع الدرامي يستمد جذوره من الفكر الديني للإنسان البدائي، أو بمعنى آخر أن البداية الحقيقية للدراما لا تنفصل عن فكر الإنسان الديني وعن الطقوس التي يؤديها لممارسة شعائره، وتلك ظاهرة جديرة بالدراسة في حد ذاتها؛ لأنها ظاهرة متكررة في أكثر من حقبة وأكثر من مكان، وربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني، بل حتى الأديان السماوية، غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر وعناصر الغواية». انظر عبد العزيز حمودة، **البناء الدرامي** (القاهرة: دار الأنجلو، ١٩٧٧)، ص ص ١٦-١٧.

(٨) يقول مصطفى ناصف: «إن عمل التأويل هو فهم النص لا فهم الكاتب، وتصور المسافة الزمنية وتوكيد الفهم التاريخي للمعنى كلاهما يجعل هذه النقلة بينة بذاتها، إن التأويل لا يعبأ بالعلاقة بين المؤلف والمتلقي، وإنما يعبأ بمشاركة الجميع في موضوع يؤديه إلينا النص، هذا أشبه بأن يجعل التأويل طقساً من طقوس الجماعة». انظر مصطفى ناصف، **نظرية التأويل** (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ٢٠٠٠)، ص ١٢٠.

(٩) تقول سيزا قاسم: «القراءة في المقام الأول عملية واعية، أي إن الإدراك العفوي لمعطى ما لا يمكن أن يعد قراءة، هذا بالإضافة إلى أنها عملية مركبة ومعقدة ذات مراحل ومستويات متعددة:

الإدراك فالتعرف فالفهم فالتفسير. . . . التفسير يعني إحالة الرمز إلى الثابت، أما التأويل فهو مرحلة أرقى حيث إحالة الدلالة إلى متحرك ومتغير وقد يكون إلى محذوف». انظر سيزا قاسم، **القارئ والنص: العلامة والدلالة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢)، ص ١٢ .

(١٠) نجيب محفوظ، ص ٨٢.

(١١) **المرجع السابق**، ص ٥٩ .

(١٢) **المرجع السابق**، ص ٤٩٠.

(١٣) مصطفى ناصف، ص١٤١.

(١٤) أحمد كمال أبو المجد،« مقدمة»، **أولاد حارتنا** (القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٦)، ص ٣.

(١٥) نجيب محفوظ، ص ١٧.

(١٦) **المرجع نفسه**.

(١٧) **المرجع السابق**، ص ٢١٠.

(١٨) **المرجع السابق**، ص ٢١٩.

(١٩) **المرجع السابق**، ص ٢٩٠.

(٢٠) **المرجع السابق**، ص ٣٦٤.

(٢١) **المرجع السابق**، ص ٣٦٢.

(٢٢) **المرجع السابق**، ص ٤٨٦.

(٢٣) عبد الرحيم الكردي، **قراءة النص: مقدمة تاريخية** (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٦)، ص ٤٦.

(٢٤) نجيب محفوظ ، ص ٥١٧.

(٢٥) **المرجع السابق**، ص ١٩ .

(٢٦) **المرجع السابق**، ص ٢٢٥.

(٢٧) **المرجع السابق**، ص ٤٧٥.

(٢٨) **المرجع السابق**، ص ٤٠٣.

(٢٩) يقول فوزي العنتيل: «أما الفولكلور فإنه قد تطور كتفسير مأثور - وشفوي في الغالب - لأصول الأشياء وللتاريخ المبكر للإنسان. . . . وعلم الفولكلور لديه القدرة الفائقة على تفسير الوثائق التاريخية وبصفة رئيسية تلك التي تختص بالشرق القديم والتي تتضمن بالطبع العهد القديم. إن مجال الفولكلور هو أن يعيد بناء التاريخ الروحي للإنسان». انظر فوزي العنتيل، **الفلكلور ما هو؟** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥)، ص ص ٤٦-٤٧.

(٣٠) عبد المحسن طه بدر، **نجيب محفوظ: الرؤية والأداة** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤)، ص ٥٣.

(٣١) نجيب محفوظ، ص ٥٢٢.

مصيدة الفئران:
تنويعات نيجيرية وعربية على لحن «هاملت»

ماجدة منصور حسب النبي

تتناول هذه المقالة اثنتين من المعالجات لمسرحية **هاملت** لوليم شكسبير، هما: **التغريد والأغنية** *The Chattering and the Song* (١٩٧٧) للكاتب النيجيري فيمي أوسوفيسان Femi Osofisan، و*Al-Hamlet Summit* (٢٠٠٢) للكاتب الكويتي سليمان البسام، التي ترجمت فيما بعد إلى **مؤتمر آل هاملت** (٢٠٠٦). كلتا المسرحيتين كتبتا باللغة الإنجليزية، في حين أنهما تنتميان إلى المسرح السياسي المنشغل بآلام الوطن، وتعالجان هموماً نيجيرية وعربية أصيلة. ويمكن قراءة كل من المسرحيتين بوصفها تنويعة على اللحن الشكسبيري، بل ويمكن أيضاً قراءة كل منهما مجازاً بوصفها مسرحية داخل المسرحية الأم **هاملت**، لما للأخيرة من حضور طاغ في التراث الأدبي العالمي.

وبينما تحيل الأسماء والأحداث في مسرحية البسام إلى **هاملت** في تصريح معلن بالتناص، فإن مسرحية أوسوفيسان لا تتضمن أية إشارة صريحة إلى النص الشكسبيري، وإن كانت تقدم هي الأخرى إعادة كتابة لمسرحية **هاملت**. فهي تحمل الكثير من سماتها، وتبني عليها كما في مسرحية البسام، ثم تتجاوزها لتقديم رؤية نيجيرية خالصة للثورة وللإصلاح السياسي.

لقد بذل كتاب كثيرون من قبل جهداً بارزاً لإعادة تناول الكلاسيكيات الأوروبية، فقاموا بتوظيفها محلياً، وتحريرها من سلطتها المطلقة، وهو ما تسميه هلين تفين Helen Tiffin «الخطاب النقيض للتراث المعتمد».[1] وتتساءل هذه المقالة: هل تقدم أي من هاتين المسرحيتين خطاباً نقيضاً لمسرحية **هاملت**؟ أم أن كلاً منهما تكتفي بتقديم صياغة موازية معاصرة لنص كلاسيكي؟[2] أم أنهما تعارضان أوضاعاً سياسية متردية لتعملا عمل« مصيدة فئران» لأشخاص بعينهم، أو سياسات فاسدة، كما فعل هاملت نفسه عندما مثّل وأخرج مسرحية داخل المسرحية هي مسرحية «مقتل جونزاجو» التي أسماها «مصيدة الفئران» ليفضح بها عمه، قاتل أبيه، ومغتصب العرش كلوديوس؟ للإجابة على هذه الأسئلة تبدأ المقالة بتحليل لمسرحية **التغريد والأغنية**، ثم تنتقل إلى **مؤتمر آل هاملت**، وأخيراً نعقد مقارنة بين العملين في محاولة للتوصل إلى نتائج تتعلق بإعادة قراءة الأعمال الكلاسيكية وكتابتها.

مسرحية التغريد والأغنية لفيمي أوسوفيسان

يعدّ أوسوفيسان واحداً من أهم كتاب نيجيريا المعاصرين وأغزرهم إنتاجاً،[3] حيث يراه النقاد خليفة لوول شوينكا Wole Soyinka الحاصل على جائزة نوبل في الآداب

عام ١٩٨٦، إلا أن أوسوفيسان يعدُّ نفسَه وكتّاب جيله مختلفين عن الجيل الأول من كتاب نيجيريا الذي يضم شوينكا وآتشيبي Achebe وبيكيديريو Bekederemo، حيث يقول: «بعكس الكتاب الأوائل، نحن كتاب الجيل الثاني والثالث بعد الاستقلال لا نجري وراء الاعتراف العالمي بموهبتنا، وإنما يهمنا في المقام الأول أن نكتب أعمالاً تمس شعوبنا. عندما يخاطب الكاتب جمهوراً عالمياً فإنه يضطر لتغيير ما يكتب ليلائم ذوق هذا الجمهور، أما نحن فنخاطب الجمهور هنا، وننشر أعمالنا هنا».(٤) ويبدو أن أوسوفيسان يقوم بالفعل بعملية عكسية، فبدلاً من تغيير ما يكتب لإرضاء المشاهد الغربي، فهو يقوم بمعالجة التراث الغربي وتغييره لإرضاء المشاهد النيجيري. وقد فطن نقاد المسرح الأفريقي إلى قيام أوسوفيسان بإعادة كتابة مسرحيات كلاسيكية قديمة و«أفرقتها». ويعدد رشيد أبيو موسى Rasheed Abio Musa في مقالته «مسرح أوڤونرامون: تأملات في التأليف المسرحي وإحياء التاريخ في المسرح النيجيري» "The Theater of Ovonramwen: A Reflection on the Dramaturgy and Politics of Historical Reconstruction of Nigerian Theater" خمساً من مسرحيات أوسوفيسان مستوحاة من مسرحيات كلاسيكية أو مبنية عليها، من بينها **الخطبة** عن مسرحية تشيكوف **عرض للزواج**، و**تيجوني** عن **أنتيجون**، و**وداعاً ثورة المرح** عن **روميو وجولييت**.(٥) وتقترح هذه المقالة وجود تناص بين **التغريد والأغنية** و**هاملت**. وهي – على حد علم كاتبة هذه السطور – مسرحية لم يرد ذكرها قط بوصفها مصدراً أو نصاً باطناً subtext لأي من أعمال أوسوفيسان.

يشعر القارئ بالشبه الشديد بين مسرحية **التغريد والأغنية** ومسرحية **هاملت**، فعلى مستوى الصراع والأحداث هناك الاضطراب الداخلي والمؤامرة ضد الحكم والخيانة والعلاقات العاطفية الفاشلة وانتقام الابن لأبيه. وعلى المستوى التقني، يقدم أوسوفيسان في **التغريد والأغنية** مسرحية ميتاتياترية تنتفي فيها الحدود الفاصلة بين النص الدرامي والحياة، ويتداخل فيها الوهم (الفن) والحقيقة (الواقع). ويمكن تعريف الميتاتياترو بأنه: «الجنس المسرحي الذي يعكس ذاته بكشف آلياته، وتأمل هذه الذات فكرياً وجمالياً».(٦) يقوم أوسوفيسان، كما قام شكسبير في **هاملت**، بكسر الإيهام وبكشف اللعبة المسرحية وتصنيعها أمام المتفرج، وذلك حين تقرر شخصيات مسرحيته أن تمسرح حياتها وتقوم بتمثيل مسرحية تعكس القلق والاضطراب السياسي الذي تعاني منه. وهنا يتحول المتفرجون إلى مشاركين في تصنيع العرض.

أما على مستوى الشخصيات، فإن كلاً من الشخصيات الرئيسة في **هاملت** تقابلها شخصية مماثلة في **التغريد والأغنية**، فهاملت باندفاعه وتهوره وعدم قدرته على الفعل يتطابق إلى حد كبير مع سونتري. ويظهر هذا التطابق بشكل جلي في علاقة كل من البطلين الملتبسة بالشخصيات النسائية في المسرحية. يتوازى عنف سونتري مع خطيبته ياجين، وإهاناته المتكررة لها وتلميحاته الجنسية الفجة مع هجوم هاملت المتكرر على أوفيليا وجرترود. يتهم سونتري الثوري ياجين بالغباء والجهل، ويكيل الإهانات لأبيها الذي يتبوأ منصباً مهماً في الدولة – موازياً لمنصب پولونيوس والد أوفيليا. ويشترك كل من والد ياجين ووالد أوفيليا في كونهما يمثلان الفساد السياسي والخيانة والنفاق الساعي إلى الترقي في مناصب القيادة. يقول سونتري مشيراً إلى والد ياجين: «ست وأربعون عاماً جالساً على

كرسيه! لقد أحسن الأب العزيز حقاً وفعل خيراً بقتله الأطفال الأشقياء ولهذا سيكافئونه ويعلنونه رئيساً لمحكمة النصب المسلح!»(٧)

تتشابه ملامح ياجين أيضاً مع ملامح أوفيليا؛ فكلتاهما تستفزان القارئ بخنوعهما وصمتهما وتقبلهما للقهر. تتعجب فنلولا صديقة ياجين من استمرارها في الإعداد لحفل الزواج من سونتري بالرغم من إهاناته لها ولأسرتها. إلا أن ياجين تلتمس له العذر فيما فعله بها، وترد قائلة: «إنه جبل . . . جبل بداخله بركان . . . لو هدأ قليلاً فسوف يحمل ما بداخله أملاً كبيراً في حقول مثمرة. آه لو كنت أستطيع أن أروض تلك النار المشتعلة بداخله» (ص ٢١). لكن سونتري لا يهدأ أبداً، ويظل حتى نهاية المسرحية، كما كان هاملت شكسبير، مثالاً للثوري الفاشل العاجز عن الفعل. وكما في **هاملت**، يذوب الخط الفاصل بين العقل والجنون في تصرفات سونتري.

تكشف ياجين عن تعرض سونتري للاعتقال السياسي، وعن كونه، شأن هاملت، ضحية لفساد سياسي، إلا أن قضية سونتري، بعكس قضية هاملت، تتجاوز الخاص إلى العام والأسري إلى الوطني. فسونتري ناشط في حركة الفلاحين المحظورة،(٨) ومعارض للفساد والقهر. إلا أنه هو نفسه يمارس القهر كما يفعل هاملت مع أوفيليا. ففي مشهد يحمل سمات هاملت الثوري المدافع عن الحق، ويعكس في الوقت نفسه عنفه وبذاءته، يحتج سونتري على قيام فنلولا بإطلاق سراح طيور الحباك التي بنت لنفسها من الأعواد أعشاشاً بارعة الصنع. ويبدو أن هذه الطيور، التي لا تكفّ عن التغريد، تشكّل بالنسبة إلى سونتري معادلاً موضوعياً للفلاحين والثوار الذين لا يكفّون لحظة عن المطالبة بحقوقهم دون أن يعبأ بهم أحد. ويكون رد فعل سونتري لقيام فنلولا بتسريح الطيور رداً هاملتياً نموذجياً:

> فنلولا (وقد أفزعتها وحشية سونتري وأوجعتها قبضة يديه): رأيت أن الطيور تسبب فوضى كبيرة . . .
> سونتري: فوضى؟؟ من هذه . . هذه البكر؟ (ص ١٧)

يستخدم سونتري العنف الجسدي ليجبر فنلولا على أن تردد وراءه ما يؤمن به من آراء عن فساد الحكومة وأهمية الاستماع إلى أصوات الفلاحين المنادية بالإصلاح. وفي مشهد عبثي، تردد فنلولا ما يقوله سونتري، لا عن قناعة بأفكاره الثورية، ولكن خوفاً من أن يكسر ذراعها إن لم تفعل:

> سونتري: الفوضى هي . . .
> فنلولا: الفوضى هي
> سونتري: خلل عنيف
> فنلولا: خلل عنيف
> سونتري: كإضراب
> فنلولا: كإضراب

سونتري: أو حكومة فاسدة
فنلولا: أو حكومة فاسدة
سونتري: أما تغريد العصافير
فنلولا: أما تغ. . تغ
سونتري: تغريد
فنلولا: تغريد
سونتري: العصافير
فنلولا: العصافير
سونتري: فيسمى أغنية.
فنلولا: فيسمى أغنية. (ص ص ١٧-١٨)

ينجح أوسوفيسان، من خلال عبثية هذا المشهد، في أن يقدم صورة أفريقية هاملتية الملامح للثائر الأهوج الذي لا تتمخض ثورته إلا عن اعتقاله. ولكن أوسوفيسان يتجاوز ذلك ويضيف إلى النص الشكسبيري بطلاً ثورياً آخر هو ليجي الذي يلعب دور لاتوي في المسرحية داخل المسرحية. إلا أن ليجي ثائر مختلف؛ فهو يثور بذكاء، ويتخفى في مكر، ويحقق ما لم يستطع تحقيقه سونتري ونموذجه الأصلي هاملت. يظهر لاتوي من خلال تقنية «المسرحية داخل المسرحية»، وهي التقنية التي يستخدمها أوسوفيسان بوصفها إعادة كتابة للتاريخ ومحاولة لتغيير الواقع الشائه. إلا أن مسرحية أوسوفيسان الداخلية لها هدف آخر؛ فهي تحتفي بالمعارضة الواعية التي يمثلها لاتوي الذي يعدّ نموذجاً للمثقف النيجيري الفاعل.

تتبادل الشخصيات في المسرحية الأصلية الأدوار مع شخصيات المسرحية الداخلية؛ فيمثل سونتري دور الحاكم المستبد أبيودن الذي يبدأ حكم بلاده بالعدل ثم يتحول بالتدريج إلى طاغية. يذوب الخط الفاصل بين التمثيل والواقع عندما تتدخل مخرجة العرض ياجين لتحمي خطيبها سونتري الثوري الذي يمثل دور الطاغية من هجوم لاتوي. فبالنسبة لها، كما تقول ريتشاردسون Richardson، ليس ثمة فرق بين الحبيب الثائر من ناحية والممثل/الملك الطاغية من ناحية أخرى. فكلاهما حقيقي، حيث تتداخل الهويات وتتراكم وتتعارض.(٩) يحدث ذلك التداخل أيضاً في بداية المسرحية، حيث يلعب الحبيبان سونتري وياجين لعبة «أووري أوتيورا» النيجيرية الطقسية،(١٠) فيختار كل منهما عنصراً من الطبيعة كالضفدع أو السمكة أو الصقر ويحاكيه، ونجد أن سونتري يختار دائماً أن يلعب دور المفترس الذي ينقضّ على ياجين الفريسة. وبينما تشير الرموز في اللعبة/الأحجية في بداية المسرحية إلى العلاقات بين ياجين وسونتري، وبينها وبين الحبيب الأول موكان الذي تقرر أن تواجهه بنهاية علاقتهما إلى الأبد، فهي أيضاً ترمز إلى المفارقة الكامنة في أن يصبح الثائر المطالب بالحق هو الطاغية، والمنقذ المخلص هو الوحش المفترس. ويمكن قراءة هذين المشهدين المركّبين - اللعبة/الأحجية (البرولوج) والمسرحية داخل المسرحية (الجزء الثاني والأخير) - في ضوء المشهد السياسي الملتبس في نيجيريا، وكثير من دول العالم الثالث بوجه عام، حيث الانقلابات العسكرية التي تعلق عليها الآمال

فتتمخض عن طغاة لا يلبثون أن ينسوا، أو يتناسوا، الأسباب التي من أجلها اعتلوا مناصبهم. وهنا يحدث لعب الأدوار في الواقع، حيث يقوم الثوري المعارض بدور جديد هو دور الديكتاتور الذي لا يقبل المعارضة.

وبهذا تلعب مسرحية **التغريد والأغنية** نفسها الدور الذي تلعبه «مقتل جونزاجو»، أي تصبح هي الأخرى مصيدة للفئران وإشارة مباشرة إلى واقع سياسي مرفوض. تشير ريتشاردسون إلى أن عرض المسرحية في بداية عام ١٩٧٦ قد تزامن مع تنامي الرفض الشعبي للنظام العسكري الحاكم حينذاك بقيادة جوون، والرغبة في التحول سلمياً، ودون إراقة للدماء، إلى قيادة أكثر تقدماً هي قيادة مورتالا محمد.(١١) إلا أن «مقتل جونزاجو»، كما قدمها هاملت أمام عمه، لم تتجاوز تجسيد الماضي إلى تصويرالحاضر أو تخيل المستقبل، بعكس مسرحية **التغريد والأغنية** التي تتجاوز الماضي والحاضر إلى المستقبل، وتنتقد الواقع بينما تطرح حلولاً بديلة في سبيل الاستقرار السياسي والإصلاح النابع من الداخل.

وهنا يكمن الاختلاف بين **هاملت** شكسبير و**هاملت** أوسوفيسان: ففي **هاملت** شكسبير، تنتهي الثورة نهاية مأساوية ويموت الأمير الثائر هاملت بالخنجر المسموم على يد عمه كما مات أبوه من قبل، ليأتي التغيير من خارج إلسينور ويتولى الغريب فورتنبراس مهمة الإصلاح. أما في **هاملت** أوسوفيسان، فالتغيير يأتي من الداخل، حيث تتجدد خلايا الوطن بثوار من الشعب أقدر على تولي مسئولية الإصلاح، ليصبح في المسرحية النيجيرية أكثر من «هاملت»، بينما لا يوجد في **هاملت** شكسبير سوى هاملت واحد. وهكذا تتحقق «البطولة الجمعية» في مسرح أوسوفيسان التي يشير إليها ميوويا پ. أوودِيا Muyiwa P. Awodiya أستاذ ورئيس قسم الفنون المسرحية في جامعة بينين في نيجيريا. يرى أوودِيا أن أوسوفيسان يعد نموذجاً لتيار الأصالة الأفريقية في فن التأليف المسرحي الذي تصبح بمقتضاه البطولة جمعية. يقول أوودِيا: «في مسرح أوسوفيسان تختفي البطولة الفردية المميزة للمسرح الغربي، لتحل محلها بطولة جمعية، ويصبح التغيير الاجتماعي مرهوناً بالاتحاد والتعاون بين جماهير الشعب، الضحية الأولى لغياب العدالة الاجتماعية. ومن هنا، فإن الكفاح لتحقيق الحرية والعدالة والتقدم في المجتمع هو كفاح جمعي وليس فردياً».(١٢)

وتنطبق مقولة أوودِيا على **التغريد والأغنية**، حيث يستبدل أوسوفيسان بهاملت البطل الفرد، الذي يمثله سونتري، مجموعة من الثوار هم جزء لا يتجزأ من جماهير الشعب الثائرة. ولهذا، فإن أوسوفيسان لا يكتفي بتقديم المثقف الثائر من خلال تقنية المسرحية داخل المسرحية، وإنما يحقق وجوده، ويحتفي بثورته داخل المسرحية الأم. يفاجيء ليجي فنلولا، كما يفاجيء جمهور المسرحية، بهويته الحقيقية في النهاية/البداية (نهاية المسرحية/بداية التغيير)، وتمتزج مشاعر الدهشة والإعجاب في نفس فنلولا: «إذن أنت أوسونجنجون زعيم الفلاحين!» (ص ٥٢). يجيبها ليجي أن أوسونجونجون هو أحد الأسماء المستعارة التي يتخفى وراءها. ويخبرها أن كونه مستهدفاً من الشرطة لا يعني شيئاً: «الشرطة جاهلة!! فماذا يعني شخص واحد بالنسبة لثورة؟ وبمجرد أن تبدأ الثورة، بحثاً عن العدالة، فإنها بالتأكيد سوف تستمر بصرف النظر عن حضور أو غياب من فجّرها. فالتاريخ لن يذكرنا كأشخاص!» (ص ٥٣).

وهكذا ينجو هاملت النيجيري من الموت التراجيدي، ويستمد قوته وثورته من قوة الشعب الأزلية التي تعود إلى الأجداد وتستمر بفضل الأبناء والأحفاد. يتلوّن ليجي، هاملت أوسوفيسان، ليجي، وتتغير أسماؤه، فهو أولاً بديل لسونتري الثائر الأهوج، وهو ليجي طوال المسرحية،.أما لاتوي في المسرحية داخل المسرحية، فهو أوسونجونجون زعيم حركة الفلاحين في النهاية/البداية. وهكذا يصبح «البطل» كل هؤلاء وآخرين، فيستطيع بتلونه أن ينجو من موكان، ضابط الشرطة الخائن، الذي يقابله في هاملت روزنكراتس وجلدنسترن. وبينما يتخلص هاملت شكسبير من روزنكراتس وجلدنسترن، ينجح موكان في **التغريد والأغنية** في القبض على سونتري ووضعه في السجن. وهو سيناريو أقرب إلى الواقع من السيناريو الشكسبيري. إلا أن أوسوفيسان يستنسخ سونتري ليبعث البطولة مجدداً في مسرحيته، حيث يعقب مشهد القبض على سونتري (هاملت)، مشهد تكتشف فيه فنلولا، ومعها الجمهور، وجود هاملت آخر طليق هو ليجي (أوسونجونجون زعيم الفلاحين)، لتصبح نسخة هاملت هذه المرة أكثر ذكاء، وأكثر التحاماً بالجماهير، مما يجعلها أبقى وأقوى وأقدر على الفعل. هكذا يكون أوسوفيسان قد نجح في تقويم العلاقة بين الثائر والسلطة في شكسبير، ثم تخطى ذلك إلى تركيب علاقة جديدة في مسرحيته تكون الغلبة فيها للثائر الملتحم بالجماهير على السلطة وقبضة الأمن التي تساندها.

وأخيراً، يعارض أوسوفيسان مرة أخرى النص الشكسبيري فيما يتعلق بالنوع الاجتماعي للثائر. فبعكس **هاملت** شكسبير، تتميز البطولة في **التغريد والأغنية** بأنها لا تقتصر على الرجل. فبينما تموت أوفيليا ضحية لقهر البطل الأوحد ومن حوله، وبينما تدخل ياجين إلى السجن مع سونتري، يقوم أوسوفيسان بخلق بديل لياجين كما خلق بديلاً لسونتري. ومن خلال هذا الخلق، يصبح لدينا أوفيليا جديدة فاعلة هي فنلولا. بل إننا نستطيع القول بأن فنلولا هي نسخة أفريقية معدلة من هاملت نفسه؛ فهي تتفوق عليه من حيث قدرتها على الفعل واندماجها في الجماعة.

يعرف القارئ فنلولا أولاً بوصفها فنانة تشكيلية وضحية لعنف سونتري، ثم مدافعة عن سونتري (نلاحظ هنا مجدداً غلبة الحس الجماعي على الفردي)، وأخيراً تتحد فنلولا (الفنانة) مع ليجي (الشاعر) ويذوب الاثنان وسط الجماهير في المشهد الختامي. يغني الجميع في الخاتمة (الإبيلوج) أغنية حماسية تحتفي بالبطل/الشعب، ليتسع مفهوم البطولة الجمعية أكثر ويشمل جمهور العرض، وذلك حين يشترك الجمهور مع الممثلين في الغناء ويذوب الكل في واحد، وتتحقق عودة الروح لـ**هاملت** شكسبير.

مؤتمر آل هاملت لسليمان البسام

يوافق الملك في مسرحية شكسبير على حضور مسرحية «مقتل جونزاجو»، التي تتطابق أحداثها مع ما جرى في بلاط ألسينور، ففيها أخ يقتل أخاه ليستولي على عرشه وزوجه. وقد كانت بغية هاملت من عرض هذه المسرحية أن يرى وقعها على عمه وأمه، كلوديوس وجرترود، ويراقب ما يصيبهما من ذعر حين يريان جريمتهما تمثل تحت بصرهما، فيفتضح أمرهما لكل من في البلاط. وبهذا يجد هاملت الدليل المادي على جريمتهما.

تتطابق أحداث مسرحية البسام أيضاً مع الواقع السياسي البائس فى كثير من دول الشرق الأوسط، بما يعرضها لمصير مسرحية «مقتل جونزاجو» نفسه، حيث تتم مصادرتها على الفور، إذ ينتفض الملك صائحاً، في عبارة لا تخلو من تورية شكسبيرية دالة: «أضيئوا الأنوار فوراً!» فيرد عليه الجميع: «النور. النور. النور» (الفصل الثالث: المشهد الثاني).(١٣) وتجنباً للمصير نفسه، وبالرغم من مرور أكثر من أربعمائة عام، يلجأ البسام – كما يقول في مقدمة النسخة العربية – إلى إجراء «تعديلات مستعجلة . . . حسب هوية السفير العربي الذي يتصادف أن يكون جالساً في صالة العرض، والذي يُخشى أن يري في تلك الجمل الفكاهية، التافهة إساءة أخلاقية له ولوطنه» .(١٤) قد يكون في مقدور هذا السفير أو ذاك أن يضيء الأنوار ،كما فعل كلوديوس، إلا أن تلك «التغييرات المستعجلة» توهم كل مسئول أو سفير أن النقد غير موجه لدولته، وإنما لدولة أخرى «شقيقة». وبالرغم من اختلافي مع البسام في وصف الجمل التي يشير إليها هنا، والتي تقع في الفصل الثالث، بـ«الفكاهية التافهة»، فإنني أتفهم معاناته من أجل حماية حقه في التعبير من خلال هذه المسرحية.

لاقت مسرحية *Al-Hamlet Summit* نجاحاً كبيراً في الغرب؛ فقد قدمت لأول مرة في مهرجان إدنبره الدولي في أغسطس ٢٠٠٢، حيث فازت بجائزة النقاد للإبداع والابتكار في الكتابة والإخراج. وتصور المسرحية مأساة السياسة في الشرق الأوسط في هيكل مسرحية شكسبير **هاملت: أمير الدنمارك**. تحمل الشخصيات الرئيسية أسماء أبطال مسرحية شكسبير وتأخذ مواقع موازية لها، ولكن في إطار عالم شرق أوسطي معاصر.

الملك كلوديوس في **مؤتمر آل هاملت** هو أي ملك أو رئيس جمهورية عربي يبيع أرض بلاده وأحلام شعبه مقابل بقائه في منصبه، ولقاء دولارات البترول. الصراع بين كلوديوس وهاملت، كما في شكسبير، صراع بين وريث العرش الشرعي والملك المغتصب، إلا أن هاملت البسام أصولي «إرهابي» يتخذ من الخطاب الإسلامي شكلاً لتمرده، ويستجيب لجبهة النضال الشعبية التي توزع منشورات تفيد بقتل أبيه الملك السابق هاملت على يد أخيه الملك الحالي كلوديوس.

تظهر أوفيليا في **مؤتمر آل هاملت** وهي ترتدي الزي الإسلامي وتوزع المنشورات ضد الملك، بينما يتظاهر هاملت بالجنون، إلا أنه جنون – كما في النص الأصلي وفي نص أوسوفيسان – لا يخلو من العقل. أما شبح الأب الملك هاملت في النص الأصلي، فيتجسد في نص البسام في صورة المقاومة الشعبية التي تفضح الأنظمة وتحرّض على إعادة الحق إلى أصحابه. إلا أن لايارتيس البسام يتبنى ما يعرف في البلاد العربية والإسلامية بنظرية المؤامرة، التي ترمي إلى أن كل ما يحدث من خلل أو شقاق بين الدول العربية هو من تدبير إسرائيل.

هاملت: إنه قاتل.
لايارتيس: كذلك جميع القادة.
هاملت: إنه قتل أبي.
لايارتيس: فورتنبراس هو من كتب ذلك السطر، إنه هراء وأنت تعلم ذلك.(ص ٥٠)

تحمل مقولة لايارتيس إشارة إلى أن جريمة قتل الأخ واغتصاب العرش، وهي المحرك الأساسي للأحداث في مسرحية شكسبير، ما هي إلا وهم كبير صنعه العدو فورتنبراس، المنتفع الأول من الشقاق بين هاملت وعمه، وهو الشقاق الذي يتحول فيما بعد إلى حرب أهلية بين قوى المعارضة والملك. وفورتنبراس في النص الشكسبيري هو ابن ملك النرويج الذي يُقتل أبوه على يد الملك هاملت الأب. يعود فورتنبراس الابن لينتقم لمقتل أبيه ويسترد حقه، وهو بذلك المنتفع الوحيد من الصراع الداخلي في الدانمرك. أما في نص البسام، فإن فورتنبراس هو الكيان الصهيوني الذي يصبح وجوده ممكناً في ظل أنظمة قمعية غاشمة تتقاتل على السلطة والمال وتسم كل من يعارضها بالإرهاب.

وبينما يشكك لايارتيس البسام في حقيقة قتل الملك كلاوديوس لأخيه، متبنياً بذلك نظرية المؤامرة، فإن النص يكشف بوضوح عن أن جريمة كلاوديوس تتجاوز قتل أخيه إلى قتل الآلاف المؤلفة من أبناء الوطن، وذلك في مناجاة موازية لمناجاة كلاوديوس في **هاملت** شكسبير. إلا أن كلوديوس البسام يناجي ربه الذي لا يعرف غيره، «رب المال»: «كلاوديوس (يفتح شنطة صغيرة) دولارات البترول. آه يا ربي، يارب المال، علمني معنى دولارات البترول. لا رب لي إلا أنت . . . (يخرج رزماً من الدولارات ويوزعها على الطاولة) هذا للفضائية . . . وهذا لأقمارك يا ربي . . . وهذا للفيلم عن حياتي البطولية . . . وهذا لكاميرات التجسس عبر العاصمة» (ص ٦٧).

ويكثف البسام من الإشارات، حتى تتحول المناجاة إلى إدانة واضحة للولايات المتحدة الأمريكية بوصفها الصانع الأول والمحرك للطغاة الذين تعود لتنقلب عليهم فيما بعد:

> لقد تعلمت الكثير من البذاءة والقذارة . . . أصنع تلالاً من أجساد البشر، وأقدم الأضحيات تمجيداً لك، أنا أعشق رائحة جثث الأقليات المتعفنة، التي عطرناهم بتقنياتك الغازية. إن وزراءك الملكيين يريدون التخلص مني، يريدون طردي من حضن رحمتك كإبليس، ولكن من وضعني هنا، آه ربي دعنا لا ننسى من وضعني هنا؟ أمامك، أنا مخلوق أعزل، أيمكن أن يكون قبحي يسيء لك الآن يا ربي؟ أنفي لم يزدد انعقافاً عن ذي قبل، وعيناي لم تزدد شيطانية عما كانت عليه عندما ضيفتني عذارى واشنطن وأفيون السي آي إيه. آه، أيمكن أن قبحي يسيء لك الآن يا ربي؟ لا إن قبحي لا يسئ لك الآن. قنابلك الذرية، قروضك، وديمقراطية القذارة التي تقطر من شعوبك المنتشية – أريدها جميعاً، آه يا ربي أريد ابتسامتك الصفراء وأريد أجواءك الملتبسة الفاسدة. وأريد بنكك الدولي. (ص٦٧)

وبينما تلعب مناجاة كلوديوس لربه في شكسبير دورها الدرامي في رسم شخصية كلوديوس بوصفه إنساناً ضعيفاً يعترف ببشاعة ذنبه ويلتمس الصفح في لحظة صدق مع خالقه، فإن المناجاة الموازية في البسام يغيب عنها تماماً الجانب الميتافيزيقي أو الروحاني، بل وتنحدر من البشري إلى الحيواني، كما تشي بذلك التعبيرات المستخدمة. وتدحض هذه المناجاة

بالتحديد الشائعات التي تقرأ المسرحية بوصفها «رقصة إمبريالية خاصة»؛ فالإدانة هنا واضحة وصريحة، والأحداث السياسية المعاصرة لا ينطبق عليها وصف البسام بأنها «تلوح كطيف ضبابي يكاد لا يرى، يختبئ خلف ستارة المسرح» (ص ١٩)، وإنما تصبح شمساً حارقة تلهب أشعتها المتفرج، ويصدمه ضوءها، وربما يدفعه إلى الحركة بعد نهاية العرض.

وقد أثارت نهاية **مؤتمر آل هاملت** بسيادة فورتنبراس/إسرائيل حنق أحد نقاد المسرح العرب، لدرجة أنه اتهم الكاتب بتلقيه «دعماً سرياً من منظمة إسرائيلية تحتجب خلف هيئة يابانية راعية، بغية توجيه موجة معادية للعرب تحت اسم عمل كلاسيكي» (كما ورد في البسام، ص ٢٠). والحقيقة أن فورتنبراس في شكسبير هو صاحب حق؛ مما يبرر ما قد يشعر به المشاهد العربي، وليس الناقد العربي الموضوعي، من صدمة، حيث إن الأخير بمقدوره أن يدرك أن إعادة الكتابة لا تعني التطابق التام بين النصين القديم والجديد. أما صدمة المشاهد، فربما تكون مطلوبة ومقصودة من قبل الكاتب، حيث إن مكاسب إسرائيل على مسرح الواقع هي – كما هي في المسرحية – مشهد نهاية متكرر لصراعات عربية داخلية توالت على مدار الصراع التاريخي بين العرب وإسرائيل منذ ١٩٤٨ حتى اليوم. وربما تكون الرغبة في إحداث تلك الصدمة هي ما دعا البسام إلى الربط بين فورتنبراس وإسرائيل.

إلا أن البسام لم يتجاوز إحداث الصدمة إلى التحريض على الفعل، كما فعل أوسوفيسان. فليس ثمة شخصية إيجابية في المسرحية كشخصية ليجي في **التغريد والأغنية**، والتي كان من شأنها، إن وجدت، أن توحي للمتفرج العربي بإمكان التغيير – بل وحتميته – فيصبح فعل المشاهدة طقساً وطنياً محفزاً وباعثاً على الأمل. لكن البسام لم يتجاوز شكسبير، كما فعل نظيره الأفريقي، فبينما استبدل أوسوفيسان بهاملت بطولة جماعية شعبية، قنع البسام بهاملت الشكسبيري البطل الأوحد، الذي يفشل فتنتهي بفشله سيادة بلاده ويكون البقاء للأقوى من أعدائه.

وقد يكون مفيداً هنا أن نستعير من مجال التربية وطرق التدريس تصنيفاً ربما يضيء لنا ما فعله كل من أوسوفيسان والبسام بالنص الشكسبيري: أعني بذلك تصنيف بلوم Bloom and Krathwohl للمجال المعرفي.[١٥] فهما يصنفان مهارات التفكير إلى مستويات تبدأ بالتذكر، والفهم، والتطبيق، وتنتهي بالتحليل، والتقويم، وأخيراً التركيب. ويساعد هذا التصنيف في توضيح الطريقة التي يتعلم من خلالها الإنسان، كما يساعد المعلمين في تنمية مهارات التفكير لدى تلاميذهم. وبينما يعد التذكر – القدرة على استدعاء المعلومة – أدنى المستويات المعرفية، يأتي التقويم والتركيب في قمة هذه المستويات. ويمكن تعريف التقويم بأنه إصدار الحكم والدفاع عن قيمة في ضوء معايير محددة، والتركيب بأنه وضع الأجزاء والعناصر معاً لتكوين «كل» أو منتج جديد. ونستطيع القول إننا إذا ما طبقنا هذا التقسيم على المسرحيتين، نجد أن البسام في تناوله لشكسبير وإعادة كتابة **هاملت**، لم يتجاوز مستوى التطبيق من مستويات بلوم المعرفية، وهو المستوى الذي يصل إليه الإنسان إذا ما قام بأي من الأفعال الآتية: يطبق، يبني، يختار، يطور، يستفيد من، يجرب، يخطط ، يحل، يربط، يحاكي، يصمم نموذجاً، إلخ. فمسرحية **مؤتمر آل هاملت** ما هي إلا محاكاة لمسرحية شكسبير، وتصميم لنموذج عربي حديث لنص إنجليزي قديم؛ بعكس **التغريد والأغنية** التي تجاوز كاتبها

التطبيق في تعامله مع النص الشكسبيري، ليعلو في المجال المعرفي نحو التقويم والتركيب. ففي مستوى التقويم، يقوم الشخص بإصدار أحكام، ويقترح اختيارات، ويقدم بدائل، أما في مستوى التركيب، فهو يستخدم أفكاراً قديمة لإنتاج أفكار جديدة، وهو ما قام به أوسوفيسان في **التغريد والأغنية**؛ حيث استطاع أن يقدم بديلاً للبطل التراجيدي الأوحد، ويقترح أشكالاً أخرى للمقاومة بناء على تقويمه – بدلاً من تطبيقه – للتراث الغربي المعتمد.

ويبدو أن البسام لم يكتف بتطبيق التراث الكلاسيكي على اللحظة التاريخية العربية، وإنما اعتمد أيضاً على تطبيق المنظور الغربي للإنسان العربي تطبيقاً دقيقاً باختياره لهاملت بالتحديد ليصبح بطله التراجيدي العربي. فشخصية هاملت – كما رسمها شكسبير وكما وظفها البسام في مسرحيته – تتطابق إلى حد كبير مع النمط السائد في تصوير العرب والمسلمين في الوعي الغربي. وقد رأى إدوارد سعيد في الإرث الاستشراقي الغربي مصدراً أساسياً من مصادر تشكيل وعي الغرب بالشرق، ذلك الإرث الذي قام بتنميط الشرق ونسج مخزون من الإثارة والغرائب المؤسسة للصور الغربية عن الشرق في الأدب والفن والإعلام.(١٦) «فالعديد من الناس في دول الغرب»، كما يقول جون اسپزيتو John Esposito، مدير مركز التفاهم الإسلامي المسيحي بجامعة جورجتاون بالولايات المتحدة الأمريكية: «لديهم مسلّمة بديهية، وهي أن العرب ما هُم إلا بدو، أو أثرياء نفط يسكنون الصحراء، أو الحرملك. وأن العربي انفعاليٌ، مقاتلٌ، ولا يُخْضع تصرفاته للعقل. وأن الإسلام ما هو إلا مرادف للحرب المقدسة والكراهية والتعصب، والعنف، وعدم التسامح، واضطهاد النساء».(١٧) ويرى عبد الوهاب المسيري نظرة الغرب للعرب والإسلام في إطار الرؤية المعرفية الغربية ككل، تلك الرؤية التي تميل، بسبب طبيعتها المادية، إلى الاختزال والتنميط مما يجعلها لا تستوعب المقدسات والخصوصيات الثقافية الأخرى.(١٨) وبصرف النظر عن الخلفيات التي تشكلت خلالها التحيزات الغربية ضد الشرق والإسلام في وعي القارئ الأوروبي، فإن على من يخاطب هذا القارئ فيما يتعلق بتاريخ العرب وثقافتهم أن يتعامل مع هذه التحيزات ويقاومها بذكاء، لا أن يتبناها ويعيد إنتاجها ويسهم في تأكيدها وترويجها.

ويبدو أن مسرحية البسام قد حظيت بقبول غربي نظراً لأنها لم تطمح إلى معارضة النمط السائد ولم تطرح بدائل له، وإنما اختارت شخصية من التراث الأدبي الرسمي المعتمد تتوافق سماتها مع سمات الشخصية العربية كما تشكلت في الوعي الغربي، هي شخصية هاملت الأمير الانفعالي غير القادر على الفعل. وبهذا تتحول المسرحية، للأسف، إلى مصيدة للعرب والمسلمين، مصيدة جديدة صنعناها هذه المرة بأنفسنا لينغلق بابها علينا فوق خشبة مسرح عالمي. ولا يترك لنا البسام وسيلة للخلاص من النمط. فلا ثائر بديل، ولا بطولة جمعية، كما في مسرح أوسوفيسان. ولا أمل في مستقبل عربي مشرق. ويبدو أن البسام لا يرى أية بارقة أمل في الوضع السياسي العربي، فباستثناء الحركات الإسلامية المندفعة والمتفجرة عن غياب الديمقراطية في المجتمعات العربية، لا يرى البسام قوة سياسية عربية قادرة على التغيير. حتى هوراشيو غاب عن **هاملت** البسام،(١٩) ولم يبق فوق المسرح في مشهد النهاية إلا فورتنبراس، الذي تخلو له الساحة تماماً بعد أن يتحول العرب إلى أموات:

فورتنبراس: براز وأحشاء وعرق، أموات البشر فقط يمكن أن تكون رائحتهم هكذا. لدي ادعاءات ومطالبات بموجب كتب سماوية بهذه الأرض، فهي فارغة وقاحلة ووجودي بها حقيقة ليست محض خيال. لن يكون ذلك سهلاً. فالإرهاب لم يهزم بعد، سيموت الكبار ولسوف ينسى الصغار وستزهر هذه الأرض. ما نراه هنا لن يحدث لنا قط. هذا هو الفجر ومولد. . .
(صوت عال ومشوش عبر مكبرات الصوت، تقطع لفظ الكلمة الآتية بحيث لا يستطيع إلا لفظ مطلعها)
إز
إز
إز. (ص ٨٥)

وهكذا، بينما تنتهي المسرحية العربية **مؤتمر آل هاملت** بسيادة «إزرائيل» أو إسرائيل (كما كان ينبغي أن تترجم في النص العربي)، تنتهي المسرحية الأفريقية **التغريد والأغنية** بسيادة الإرادة الشعبية المنتصرة للحق، والمناهضة للقهر والاحتلال، تلك الإرادة التي توجهها بطولة جمعية تمثل فئات الشعب المختلفة ويتخذ فيها الفنان والمثقف موقعاً قيادياً بارزاً.

وختاماً، فقد تناولت هذه المقالة مسرحيتين افترضنا من البداية تحاورهما مع **هاملت: أمير الدنمارك** لوليم شكسبير. وقد خلصت المقالة – من خلال تحليل المسرحيتين – إلى أن المسرحية الأولى **التغريد والأغنية** لفيمي أوسوفيسان قد أقامت حواراً حقيقياً مع **هاملت**، وقام كاتبها بعملية تقويم ثم تركيب للنص الشكسبيري تركيباً يتميز بالأصالة ويؤدي إلى متعة مشاهدة حقيقية. على الجانب الأخر، اكتفى النص الثاني **مؤتمر آل هاملت** لسليمان البسام بمحاكاة النص الكلاسيكي المعتمد، وتطبيقه على الحالة العربية الراهنة، مما أدى إلى إنتاج مسرحية تعدّ انعكاساً مرآوياً بالمشابهة والاستنساخ للنص الأصلي لا يعمل على معارضته أو تقويم قانونه الكلي.

الهوامش

(١) راجع:
Helen Tiffin, "Post-colonial Literatures and Counter-discourse," *The Post-colonial Studies Reader*, eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (London and NY: Routledge, 1995), 95-98.

(٢) راجع مفهوم الخطاب النقيض والكتابة الردّية writing back في:
Bill Aschcroft, *et al*, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (London: Routledge, 1989).

(٣) راجع:
Kwame Okoampa-Ahoofe Jr., "Nigerian is Defined in 'Excursions in Drama and Literature,'" *New York Amsterdam News* 89.50 (October 12, 1998): 18-19.

(٤) كما ورد في .Okoampa-Ahoofe Jr، ص ١٨.

(٥) راجع:

Rasheed Abio Musa, "The Theater of Ovonramwen: A Reflection on the Dramaturgy and Politics of Historical Reconstruction of Nigerian Theater," *Babel* 52.2 (2006): 154.

(٦) رضا غالب ومدكور ثابت، **الميتاتياترو:المسرح داخل المسرح** (القاهرة: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦) ص ٤٢.

(٧) راجع:

Femi Osofisan, *The Chattering and the Song* (Ibadan: Ibadan UP, 1977), 18.

جميع الترجمات من النص قامت بها كاتبة هذه المقالة. كل الإحالات التالية إلى النص في المتن، تشير إلى النص الأصلي بالإنجليزية.

(٨) استمرت حركة فلاحي أجبيكويا من ١٩٦٨ إلى ١٩٧٠، وبدأت بكفاح مسلح من الفلاحين في غرب البلاد ضد السياسات الزراعية المجحفة والضرائب الفادحة.

(٩) راجع:

Sandra L. Richardson, *Ancient Songs Set Ablaze: The Theater of Femi Osofisan* (Washington DC: Howard UP, 1996), 100.

(١٠) تشبه هذه اللعبة، إلى حد ما، لعبة «عروستي» المصرية، وتشير إلى أن الأحاجي لا تنتهي. فعندما نعرف الحل تبدأ أحجية جديدة أصعب منها.

(١١) Richardson، ص ٩٦.

(١٢) كما ورد في .Okoampa-Ahoofe Jr، ص ١٨.

(١٣) وليم شكسبير، **هاملت: أمير الدنمارك**، ترجمة محمد عوض محمد (القاهرة: دار المعارف ٢٠٠٦)، ص ١٢٤.

(١٤) سليمان البسام، **مؤتمر آل هاملت**، النص المسرحي باللغتين الإنجليزية والعربية (هاتفيلد، انجلترا: دار نشر جامعة هيرتفوردشير، ٢٠٠٦)، ص ١٨. كل الإحالات التالية إلى النص في المتن، تشير إلى هذه الطبعة.

(١٥) راجع:

M. Forehand, "Bloom's Taxonomy: Original and Revised," *Emerging Perspectives on Learning, Teaching, and Technology*, ed. M. Orey, <http://projects.coe.uga.edu/epltt/index.php?title=Bloom%27s_Taxonomy>.

(١٦) راجع:

Edward W. Said, *Orientalism* (London : Routledge & Kegan Paul, 1978).

(١٧) كما ورد في سليمان إبراهيم العسكري، المقال الافتتاحي، **مجلة العربي** (يناير ٢٠٠٥)، .<http://www.alarabimag.com/arabi/data/2005/1/1/Art_67523.XML>

(١٨) مازن النجار، **صورة الإسلام في الغرب والرؤية المعرفية الإمبريالية**، موقع عبد الوهاب المسيري: <http://www.elmessiri.com>.

(١٩) تركّز صافيناز كاظم على شخصية هوراشيو بوصفها مفتاحاً لفهم المسرحية، فتقول: «هوراشيو هو المثقف الواعي الذي يقف مع الشعب لكنه يعلو برأسه، المفكر الذي قرأ التاريخ الإنساني وفهم حاضره السياسي، وامتلأ قلبه بالحب نحو البشر وصدره بإدراك قوتهم وضعفهم، فأصبح مزيجاً من الحكمة. . . . على طول المسرحية وعرضها وعمقها، يستمر هوراشيو مراقباً ومحللاً وسنداً ناصحاً لهاملت، فهو المستودع الأمين لأسراره، الفاهم لأدق مشاعره وآلامه. . . . يطيع هوراشيو هاملت ويتحمل مسؤولية رواية قصته بدوافعها الحقيقية من منظور شكسبير، الذي أراد في بناء شخصية هاملت أن يطرحه ممثلاً للحق ضد الباطل الذي تشخصن في الملك الفاسد القاتل كلوديوس، ولنا أن نتخيل كيف يمكن أن تتشوه الأحداث لو أنها سردت من خلال كلوديوس وحاشيته». انظر صافيناز كاظم، «كلام عن مسرحية **هاملت** لشكسبير»، **جريدة الشرق الأوسط الدولية** ٩٨٠٢ (٢٩ سبتمبر، ٢٠٠٥):

<http://www.asharqalawsat.com/leader.asp?section=3&article=325828 &issue=9802>.

وراجع أيضاً:

John Halverson, "The Importance of Horatio," *Hamlet Studies* 16 (1994): 57-70.

يوضح جون هالڤيرسون في هذه المقالة كيف تشجع الصلة القوية بين هاملت وهوراشيو المشاهد على أن يقيم صلة مماثلة: «لو لم يخلق شكسبير شخصية هوراشيو، لتحوّلت مشاعر الجمهور نحو هاملت من التعاطف إلى الشك والارتياب» (ص ٦٨).

الاقتباس/الالتفات النوعي:
شهادة نقدية

علاء عبد الهادي

Let chaos storm!
Let cloud shapes swarm!
I wait for form.
Robert Frost

I- تمهيد

ما أقدمه هنا هو مبحث يمزج نوعين في سياق واحد؛ النوع الأول نقدي يعالج ما يسمى «الاقتباس» النوعي من خلال رؤية نظرية، والنوع الثاني شعري، يعالج من أعمالي ما يتماس مع هذه الرؤية. فما أقدمه هنا، إذن، هو رؤية نقدية على الرغم من شعريتها، حُمِّلَتْ باقتباس نوعي جاء من قراءة ذاتية لبعض نصوصي الشعرية.

لا يثق الشعر في الحقائق، ولا في أبنية اللغة المتداولة التي تحمل في داخلها رؤية متماسكة للعالم. يعلم الشاعر أكثر من غيره «أن الحقيقة التي تسعى إلى انتزاع نفسها من عملية التناقض في اللغة ليست إلا زيفاً».(١) فلا يستقيم نصّ شعريّ حين يكون منزلاً مناسباً للمعنى، أو حارساً للتراث.

تتدفق الحياة في كل أشكال الموجودات من حولنا، على نحو لا نتبينه بسبب خداع الظاهر. أما الشاعر فيتعقب دروب الحياة في الأشياء، تلك التي لا يراها سوى قلة ممن يتيح لهم استعدادهم التأملي والنفسي واللغوي أن يقوموا بذلك. فيحيل الشاعر ما لا وجود له إلى وجود، حين يُظهر ما هو كامن في جوهر الأشياء، دون أن تفقد شكلها، دون أن تُختزل إلى محض معنى، فيَستنطق بَوْحَ ما حوله من موجودات. فإن حدثَ هذا، اصطاد الشاعر منها ما يُدهش، وكأننا نراها أوّل مرة. هذا هو مفهومي عن العمل الشعري: إنه العمل الذي يحيلك إلى واقع كامن في روح الأشياء لم تره من قبل، فتتغير بعد التلقي صورة المرئي، مثلها في ذلك مثل وعي الرائي. الشاعر في رأيي هو ذلك العقل الكبير الذي يصطاد دهشته مما تبوح به الروح، أما الشعر فشجرة تنبت دون بستاني، لكنها لا تثمر إلا في حضوره. فقد يولد النص الشعري مصادفة، ولكنه لا يأخذ شخصيته، ولا يكتسب هويته، ولا تُبثّ الروحُ فيه، مصادفة. لا ينبض النص الشعري دون حضور واع لشاعره، ولا يحقق إلا عبر عمل دؤوب من صانع ماهر، وعقل متأهب، نشط حيناً، وكسول في أحيان أخَر.

يحتاج النصُّ الشعري من الدهاء، والتربص، والتخطيط، ما يحتاجه تدبير جريمة. فهو مثل نزوة لا يعرف صاحبُها نتائجَها، ولكنه يجب أن يدبر لحدوثها جيداً. النصّ الشعري نوع من التطرف في علاقة الكلمات بأشيائها. يرى بلوم هذا المنحى في «انغماس براوننج في الغرائبية، وإدمان ييتس على التوحش، وفي أعمال ووردزورث، وكيتس»، مؤكداً أن المرء يواجه صعوبة في رؤية ما إذا كانت ثمة خسارة توازي تقريباً الفائدة الملموسة التي جنتها أعمالهم من هذا التطرف الجمالي. يقول بلوم: «إن رحلة الهوية في القصيدة دائماً ما تكون خادعة، لأن الرحلة نفسها تعمل دوماً بوصفها عنصراً شكلياً، وهذا يمثل جزءاً من معاناة المبدع، وجزءاً في السبب الذي يجعل التأثر عميقاً لدى الشاعر القوي، فيقسره على اتخاذ مواقف غير حيادية في عمله»![٢]

إن الاحترافية في الشعر غالباً ما تجعل الشعر أسهل. ويرجع انحطاط الفن دائماً إلى هذه الاحترافية، كما يرى إليوت. يريح النظام متوسطي الموهبة، أما محكّ الشعر فيؤكد دائماً أن البيت قائم في ما وراء المعنى. إن القصيدة تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر. فالسر الذي يضيئ كل ما هو عميق ومهم ينتج الخطأ القائل بأن كل ما هو غريب ومهم هو شيء أساس. فتجاه المجهول، سيكون رد الفعل الطبيعي للإنسان هو الميل إلى الأمْثَلَة وكذا إلى الحذر الدائم، وبما سيؤدي إلى الغاية نفسها: تضخيم المجهول عن طريق التخيل وإيلاؤه اهتماماً أكبر من ذلك الذي نوليه للواقع المحسوس».[٣] فالمعنى ليس علاقة واحد إلى واحد بين الدال والمدلول، بين كلمة واسم، بين مرجع ومفهومه فحسب؛ بل «هو ذاك الذي يتولد بواسطة الحركة من دال إلى دال . . . إنه ذلك السراب الموضوعي للدلالة، الذي يُولدُ، ويُسقَطُ عبر علاقة الدوال فيما بينها».[٤] فالشعر هو قلق التأثر، «هو التكتم، والانحراف المؤدب؛ الشعر هو الفهم الضال، والتأويل الضال، والحلف الضال».[٥] وأشير في هذا السياق إلى مصطلحين هما: المعنى والدلالة، وهما مصطلحان نجدهما عند جون لاينز الذي يقول: «الكلمات لها معنى، بينما يمكن أن تكون العبارات والجمل ذات دلالة، أو غير ذات دلالة».[٦] وهذا ما يميز بين المعنى المعجمي للكلمة ومعناها السياقي. كما نجد الثنائية نفسها عند إ. د. هيرش حين يقول: «المعنى هو ذلك الذي يمثله نصٌّ ما، إنه ما يعنيه المؤلف باستعماله مقطوعة خاصة من الدلائل؛ إنه ما تمثله الدلائل. أمّا الدّلالة، فتشير إلى علاقة بين ذلك المعنى وشخص ما، أو تصوُّر».[٧] فهوية العمل الفني تبقى مأمونة عن طريق تعهدنا بأن «نحمل على عاتقنا مهمة بناء العمل، إذا كان هذا هو معنى الخبرة الجمالية».[٨]

فلو أنعمنا النظر، لوجدنا أننا كي نقرأ قصيدة ما، ينبغي لنا أولاً أن نعرف موروثها الصنفي – أي ما يسميه جيرار جينيت جامع النص[٩] l'architexte وعدداً من النصوص الأخرى في ذلك الموروث – وأن نكون ثانياً ماهرين في فرز عناصر النص؛ السردية، والدرامية، والخطابية، والشخصية الغائبة.[١٠] وذلك بسبب الطبيعة الإجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري.[١١] يشير هذان الجانبان، إذا جمعنا بينهما، إلى المقدمة الكبرى في أية دراسة سيميائية للشعر، وهي أن القصيدة نصّ يرتبط بنصوص أُخَر، ويتطلب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على تأويلها. حيث يكمن هنا جزء من القيود التي يضعها المُعْطَى النوعي للدلالة، هذا الذي يتحكم في التَّوليد السَّرديّ والوصفيّ للنص الشعري. وهي قيود يحارب من أجل استدامة شروط فعاليتها الأدب الوسطي. وهذا ما يفسر الدافع

من وراء ما يجعل الحس الأدبي الرسمي مهتماً بأن يخصَّ عدداً معيناً من بين كل هذه النصوص المتاحة له بالتكريس، والاعتراف، لتبدأ في الاشتغال بوصفها «أدباً رفيعاً»، ثم يتم استهلاكها بعد هذا التكريس في داخل المؤسسة الجامعية التي بدأت - من عدة عقود - في التماهي مع المؤسسة الأدبية، والتماثل مع الذوق الأدبي السائد في خارجها، فكرست أعمال الماضي، واهتمت بالمستهلكين، وهذا ما منح العمل الأدبي المقرر في جامعاتنا - حتى لو كان متهافتاً وضعيفاً - سمة الحضور والمشروعية في خارجها، عبر إدراجه في برامج التدريس، والبحث الأكاديمي. هذا بعد أن تخلى جزءٌ مهم من العمل الأكاديمي عن مَهَمَّتِه الأساسية وهي البحث الدارس الفاحص - كما كان في أوج بروزه التاريخي- لأعمال لا يستطيع الحدس العادي أو السلطة الأدبية السائدة النفاذ إليها. فالكاتب «يختار - على نحو عام - كتابته وسط نوع من المستودع اللا زمني للأشكال الأدبية، وذلك لأن الكتابات الممكنة بالنسبة لكاتب معيّن تتم تحت ضغط التاريخ والتقليد».(١٢)

على الضفة الأخرى من النهر، لم يتحلّ الخطاب الإبداعي التجريبي بخاصة بأي حياء في تعامله مع القوى الإبداعية المحافظة، فكرس لشعرية الاختلاف. ظهر ذلك في نصوصنا الإبداعية والفكرية، وفي نشاط مجموعة من أدباء جيل السبعينيات السياسي، فاستبدلت طليعة المشروعين العربيين الإبداعيين المعاصرين: السبعيني، والثمانيني بعد ذلك، إذا أردنا قليلاً من التعميم، بالواحدية/التشعب، وبالنظام/الفوضى، وبالتماثل/التداخل، وبالاتفاق/التناقض، وبالوضوح/الالتباس، وبالعمومية/الفردانية، وبالوقار/الابتذال، وبالنقاء/التجاور، إلخ. وقد ظهر هذا التوجه في أعمال حاولت خلق مساحات جمالية مستحدثة، تجاوز التراكم الجمالي الزائف أو الموروث. فكتبنا أعمالاً كابدت - وما زالت - في أفقها الشعري الخاص، كي تتخلص من وطأة الجماليات القديمة على النص الشعري، ليس على مستوى الجملة فحسب، بل على مستوى الخطاب الشعري من أجل التخلص من سلطة النوع أيضاً.

لا يمكننا في هذا السياق أن نغض الطرف - في ظرفنا الحضاري المعيش - عن ملاحظة مهمة تسهم الآن في تفكيك سلطة النوع، تتلخص في الاتساع الهائل لشعبية الممارسة الأدبية اللصيقة بالنشر الإلكتروني - في عصر الشبكات - بسبب الزوال التدريجي لاحتكار الإنتاج الثقافي والأدبي، ممن كانوا يسمون بالخاصة الثقافية. هذا الزوال الذي يرجع إلى تطور الوسائط البصرية - الحاسوب بخاصة - التي غيرت شروط التبادل الأدبي للسلعة الثقافية على نحو خلق شروطاً مشروعية جديدة، وعمّمها لصالح تواصل إنساني لا يخضع لشروط الإنتاج القديمة، ولا ينتمي إلى الكتابة الأدبية، وإلى تقاليدها النوعية المعتادة. وهو تحدٍّ جديد يواجه النقد المدرسي، حارس الحدود التقليدية للأنواع الأدبية والفنية. وقد تسبب هذا التغيير في التقليل من كفاءة هذه السلع الثقافية، من جهة، وفي إزاحة عدد كبير من العراقيل التي كانت تمنع منح هذه الكتابات شرعية ثقافية، وتحجبها - بناء على ذلك - عن التداول لصالح محترفين كانوا يستولون على السوق الثقافي، عبر خلق احتياجات أدبية خاضعة لشروط سلطة تاريخية وإنتاجية ونوعية ما، ولأثر اجتماعي أو طبقي، يملك رأسمالاً نوعياً، ورمزياً، يريد تعميمه، أو تسليعه، من جهة أخرى.

لقد كُسِرَتْ مشروعيةُ هذا الاحتكار للسلعة الثقافية، وذلك عبر قبول عدد كبير من المتلقين بالحدّ الأدنى من كفاءة المنتج الأدبي، وشروط إنتاجه، من أجل تواصل إنساني أكثر انتشاراً. فأصبحت الممارسة الأدبية أكثر شعبية عندما جُرِّدَ الإنتاجُ الثقافي الأدبي الرسمي من احتكاره للمشروعية، فتناقصت عراقيلُ المشاركة الجماهيرية الواسعة في تداول الأدبيات على مستويي الإنتاج والاستهلاك، تلكم العراقيل التي كانت سبباً في منح شكل من أشكال الشرعية والهيمنة لحاملي شروط بأعينها، أسهموا في منع الكثير من الأدبيات – غير الخاضعة لسلطة المجال اللغوية والشكلية – من التداول لصالح استمرار تداول آخر تتحكم فيه ثنائيات من قبيل: هواة/محترفين، متلقين/نقاد، إلخ.، من خلال إنتاج أدبي خاضع لسلطة المجال التاريخية والنوعية، وذلك استثماراً لرأسمال رمزيّ يتم تسليعه مادياً في مستويات، وتوظيفه معنوياً واجتماعياً في مستويات أخر. وهذا ما يشد انتباهنا إلى الجانب الاجتماعي والسياسي الخاص بالمنفعة المرتبطة بالحفاظ على تخوم النظام النوعي والرمزي القائم في المجال الأدبي. فالمواقع المختلفة في داخل الحيز المتراتب لمجال الإنتاج – ونحن هنا نتكلم عن مجال الإنتاج الأدبي – تناظر أذواقاً متراتبة اجتماعياً، بحيث «يؤدي كل تحويل لبنية مجال، إلى نقلةٍ في بنية الأذواق، أي في نطاق الفوارق الرمزية بين الجماعات».[١٣] فلكلّ قانون أدبي نوعي قار نظير يتشاكل معه على المستوى الاجتماعي. ربما حان الوقت الذي يتخلص فيه الفن، إيماناً بتاريخيته، من مفهوم «المضمون الحقيقي»، الذي نسبه إليه أدورنو، ليرحّبَ بما كان مرفوضاً، من أجل إعادة القيم إلى تاريخيتها، وتغيير شروط التفكير نقداً لفكر التطابق،[١٤] وكسراً لانغلاقات الأنساق الفكرية القائمة.

إن ما يجعل الشعرَ قادراً دوماً على الاقتباس النوعي من الأنواع الأخَر، وعلى استيعابها في الآن ذاته، هو قدرته الدائمة على العصيان، «فتاريخية الشعر، وإمكانية اختراق الآخرين له، والتلاقي في داخله، وجماعيتَه، لا تتحقق إلا في إطار مغامرة شديدة الذاتية والتفرّد».[١٥] أستشهد هنا باقتباس دال من حديث لبورخيس يقول فيه:

> إن هناك اعتقاداً بأن النثر أقرب إلى الواقع من الشعر. يبدو لي أنَّ هذا الاعتقاد خاطئ. ثمة فكرة تُنسب إلى القصّاص هوراسيو كيروجا يقول فيها إنه إذا هبّت ريح باردة من جهة الساقية، فيجب أن نكتب بكل بساطة: ريح باردة تهبّ من جهة الساقية. إذا كان كيروجا قال ذلك فعلاً، فيبدو أنه نسي أن هذه التركيبة اللغوية بعيدة عن واقعها، إننا نخلق بنية نحوية في ظرف واقعي. . . . فهذه الجملة النثرية ظاهراً، النثرية عمداً، والتي اختارها كيروجا بابتذال، هي جملة معقّدة، إنها بنية.[١٦]

يذكرني هذا بتعنيف ماتيس لإحدى زوار معرضه، حين أشارت امرأة إلى إحدى لوحاته، قائلة، من المؤكد أن ذراع هذه المرأة طويلة إلى حد كبير، فرد ماتيس قائلاً، سيدتي أنت على خطأ، هذه ليست امرأة، هذه صورة![١٧] يشير هذان الاقتباسان إلى أنه على الرغم من أن حجم المشاركة العميقة لشتى أنواع الحياة بين البشر تزداد يوماً بعد يوم، بحيث إن كل ظاهرة إنسانية قد أضحت مثالاً لواقع اجتماعي ما يفسرها، على نحو يجعل أيّ كاتب مدفوعاً إلى أن يستند دائماً في كتابته

إلى خبرة المتلقي المعيشة، فإنه يظل في داخل كل نص أدبي ما يبعده عما يسمى الفكرة الاجتماعية، تلك التي تؤثر إلى حد بعيد على معظم موضوعاتنا الإدراكية، وعلى محاولاتنا في معرفة الواقع. ينطبق هذا على نحو خاص على الشعر، الذي لم يتوقف يوماً عن تحدي الفكرة الاجتماعية، لأنه لا يشير إلا إلى ذاته وإلى بنيته، مهما ارتبطت هذه البنية في ذهن المتلقي بوجود يقع في خارجها.(١٨) فالنص الشعري لا يمكننا اختصاره، لأنه يمثّل بين الأنواع الأدبية جميعاً هذا التوتر الدائم والحاد بين ما هو اجتماعي واللغة. فالشعر يحمل معنى يجاوز المعنى دائماً، وهذا ما يفسر فشل النصوص الشعرية الممسوسة بالإيدولوجية، تلك التي لا يمكنها الحضور دون ارتباط الدال بمفهوم ماهوي، باختزال ما. يقاوم الشعر في وجهة نظري غواية المعنى الممسوس بإيديولوجيا الحضور، تلك التي يفرضها البناء الزمني السببي المتماسك للنص. إن الشعر لدى القارئ التجريبي؛ القارئ الذي يبحث عنه الشعراء دائماً، يعلم تماماً أن الشاعر في نصه الكلي لا يسعى إلى كمال النص وشموله، بل ربما يسعى إلى نقيض ذلك. يهدم النص الشعري ألفةَ عالمين: عالم اللغة من جهة، وعالم المعنى الذي يحيل إلى العالم المعيش وإلى وهمه من جهة أخرى.

يطرح النص الشعري الجديد التساؤل حول الأدب نفسه، حول الكتابة واللغة، وشرعية بقاء النوع الشعري وأهليته، وحول أهمية تقويم ظننا الحسن في التراث، وضرورة نزع صفة القداسة عنه. هذا ما يشير إليه تأويلي الضال لعبارة القاضي الجُرجاني - منذ أكثر من عشرة قرون - حين قال: «لولا أن أهل الجاهلية جدّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل، والاعتقاد الحسن، ستر عليهم، ونفي الظنة عنهم، فذهبتِ الخواطر في الذود عنهم كل مذهب، وقامتْ في الاحتجاج لهم كل مقام».(١٩) ويقول ابن قتيبة: «فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائلُه، ويضعه في متخيِّره . . . ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله».(٢٠) لقد قدست الحياة الأكاديمية، والمدرسية، هذا التراث أكثر مما يستحق، وارتبطت به أطول مما ينبغي، وهذا ما يدفعنا إلى الكلام - على نحو موجز - عن مفهوم القصيدة التقليدي الذي حاول إقصاء قصيدة النثر، لا لشيء إلا أنها نجحت في فرض اقتباسها النوعي الخاص على تاريخ الشعر العالمي. وهي أول قضية تقابلنا في مبحث الاقتباس النوعي.

II- حول الثنائية التقليدية: الشعر/النثر

مما لا شك فيه أن ما يسمى بالنثر الفني كان سبباً في اضطراب الآراء حول الشعر والنثر والعلاقة بينهما، فهو يبدو في منزلة بين المنزلتين، بعد أن

> استخدم الكاتب جميع فنون البلاغة، وساد أساليبَه الغموضُ، وكثر فيها الإيجاز، فحسبك أن تقرأ خطبة مما نسب إلى الإمام علي في **نهج البلاغة** حتى تتثبت من ذلك. ولا شك أن مصطلح «القول الشعري» الذي استخدمه الفارابي كان مخرجاً من هذا الإشكال، لأن ذلك يُدخل النثر الفني في حيز الشعرية، ويضع معايير أخرى للشعر غير الوزن الذي عدّه أكثر النقاد العرب

– القدامى – الخصوصية الأولى للشعر، بوصفه نقضاً للنظم. ولهذا تكلم الفارابي على المحاكاة والتخييل بوصفهما شرطين أساسيين ووحيدين للشعرية.(٢١)

ومثل هذا الفهم للعلاقة بين الشعر والنثر يتيح لنا أن ننظر بطريقة جدلية إلى المشكلات الخاصة بالحدود الفاصلة بينهما، وكذلك النظر إلى الطبيعة الجمالية للأشكال الأدبية المتماسة، كما هو الحال – مثلاً – في قضية كقضية الشعر الحر. وهنا تبدو لنا مفارقة تثير الفضول، ذلك أن النظر إلى الشعر والنثر بوصفهما بناءين مستقلين تماماً، قابلين للوصف دون الإشارة إلى أية علاقة متبادلة بينهما، يترتب عليه نعتُ الشعر بأنه الكلام الموزون المرتب على نسق ما، ونعتُ النثر بأنه الكلام العادي، مما يُفضي – على غير المتوقع – إلى استحالة تخطيط الحدود بين هاتين الظاهرتين. إذ إن الباحث حين يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفي الشعر والنثر يكون مضطراً إلى أن يستنتج أن إقامة حدود معينة بينهما أمر غير ممكن على وجه العموم. هذا بالإضافة إلى أنه على الرغم من «أننا نطلق غالباً مصطلح النثر على لغة الحديث العادي، فإن النثر في الحياة ليس هو لغة الحديث العادي».(٢٢) وقد كتب ب . ف . توماشيفسكي يقول: «قد يكون أكثر واقعية، وربما أكثر إثماراً أن نتناول الشعر والنثر لا بوصفهما مجالين اثنين لهما حدود صارمة، وإنما بوصفهما قطبين، أو فلنقل مركزيّ جاذبية، تنتظم حولهما – تاريخياً – حقائق واقعية . . . فمن المشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر نثرية أو أقل، مثلما هو مشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر شاعرية أو أقل».(٢٣)

ذكرت في أكثر من مقال ودراسة من قبل أنني أنظر إلى قصيدة التفعيلة بوصفها شكلاً معاصراً لقصيدة العمود، تحمل تراث القصيدة العمودية الإيقاعي، وتحافظ عليه. فلا يمكننا الدخول إلى قصيدة التفعيلة دون معرفة جيدة بالثقافة العروضية، أي بكل عناصر الشعر القديم على المستوى البنائي. من هنا كانت شرعيتها السريعة، وإمكانية تجاوزها السريع أيضاً. ويتفق الكثيرون معي في أنه للبيئة الثقافية التي خرج منها العروض العربي إيقاعاتها النفسية المختلفة عن غيرها من الأمم من جهة، وعن إيقاعات حياتنا المعيشة – هنا والآن – من جهة ثانية. وقد عبَّرت هذه الإيقاعات التراثية – في وقتها – عن روح زمانها. أما ما يجاهد الشعراء والنقاد السلفيون من أجل تحقيقه فهو استدامة هذه الروح الإيقاعية – دون الالتفات إلى شروط إنتاجها – بعد أن حاولوا تأبيدها بوصفها جوهراً، لا نتاجاً تاريخياً لمرحلة ثقافية وجمالية ولَّت، ولبيئة ثقافية انقضت. إن العروض العربي التقليدي لا يزود العمل الشعري – في بيئته الثقافية الحالية – إلا بإيقاع شكلي من خارج روح القصيدة، ولا أغالي إذا قلت إنه من خارج روح الشاعر أيضاً. هذا إذا اتفقنا على أن للإيقاع الفني علاقة وطيدة بالزمان وبالمكان اللذين ظهر فيهما. إن الشعر الحديث، كما قال فلوبير، بصدد حديثه عن بودلير قد أضحى «قوة ضد هرطقات الرومانسيين والواقعيين، وضد ما يلزم عن ذلك من هرطقات الانحياز، وادعاء احتكار الحقيقة والأخلاق».(٢٤) كان رد فعل فلوبير عميقاً ضد كل ما يسمى أدب النوع، وضد الأعمال التي تتملق الجمهور بأن ترد له صورته الخاصة في شكل أبطال ذوي نفسيات منسوجة مباشرة من الحياة اليومية، معادياً الطفح العاطفي، والقوالب الأسلوبية السهلة للنزعة الرومانسية، وشعر الدعاية الاجتماعية، ونزعة تقديس الإيقاع.(٢٥) وهذا قريب مما تتوخاه جماليات قصيدة النثر المعاصرة، وهي قصيدة أصبحت مهيمنة الآن على مشهد الشعر المعاصر، كماً وكيفاً، وتمثل مرحلة تاريخية أخرى من مراحل تطور الشعر العربي، سيتم تجاوزها، على نحو أكيد.

قَالَ أبو عابد الكرخي: «النثر أصل الكلام، والنظم فرعه، والأصل أشرفُ من الفرع».[٢٦] وهناك من ربط جماليات النثر بالشعر. قال ابن سيرين: «الشعر كلام عقد بالقوافي، فما حسن في الكلام حسن في الشعر، وكذلك ما قبح منه».[٢٧] أما نزع الشعرية عن النثر وكأن الشعر أشرف، كأن الشعر موجود طبيعي له جوهر مثلُ الحديد أوالنحاس، فحكم يتسم بالجهل تارة، وتسييس الأدب تارة أخرى، ويقوم على احتراب كاذب، وذلك لعدد من الأسباب منها: أن قصيدة النثر ليست في حاجة الآن إلى الاعتراف، بل هي التي تمنح الاعتراف – لو كان هناك اعتراف أصلاً – «فالفن هو كل ما يسميه الإنسان فناً، والجميل هو كل ما يسميه الإنسان جميلاً»، كما يقول أُمبرتو إكو.[٢٨] وينطبق هذا على قصيدة التفعيلة وقصيدة العمود، كما ينطبق على قصيدة النثر أيضاً، وعلى قضية الاعتراف بها ونسبيته. وأريد أن أرجع في هذا السياق إلى أبي العتاهية حين أشار إلى حد مهمٍّ في الشعر، لم ينتبه إليه الكثيرون قائلاً: «إن أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون، ولو أحسنوا تأليفه، لكانوا شعراء كلّهم».[٢٩] فإذا أوّلنا هذه العبارة، يمكننا أن نقول إن النثرية حد في الشعر من بدايته على مستويي المنطق واللغة. وأذهب إلى أن العبارة النثرية أو اليومية لا تتميز عن العبارة الشعرية المعاصرة كثيراً. فالمجموع الشعري هو الذي يمنح العبارة على نحو ما قوتها الشعرية. إن التوقف أمام السياق ونحو الخطاب الشعري أهم كثيراً من التوقف عند تخوم العبارة، ونحوها، وبلاغتها الجزئية. فعوالم الشعر الممكنة – في النص الشعري المعاصر – لم تعد تتشكل من نحو القصيدة أو نحو العبارة، بل أضحت تتشكل من نحو الخطاب. بل إن جزءاً كبيراً من الشعر المعاصر لم يعد يتخلق من شعرية الجملة، بل أضحى يَصدر من شعرية الخطاب، من قصدية شعرية ما مستبطنة، لها أدواتها التي تَقَصَّدها المبدع في أثناء الكتابة. وقد أشار إلى هذه القصدية في ذكاء ابن رشيق القيرواني حين ذهب إلى أن «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن، والمعنى، والقافية».[٣٠] إن النيةَ إذن شيءٌ أساسي في العملية الشعرية، فهي التي تحدد الفضاء البلاغي الذي سيحلق فيه النص، ارتباطًا بشعرية ما.

فإذا ما رجعنا إلى بنية العروض التقليدية، وجدنا أن مفهوم الإيقاع جاوز – من البداية – ما حدده الخليل من أعاريض على المستوى المنطقي والحسابي على أقل تقدير. هذا فضلاً عن وجود تراث كامل، وغائب عن الذين رفعوا شعاراً يخالف العلم ويخاصم المساءلة: اتبعوا ولا تبتدعوا فقد كُفيتُم. وأشير هنا، على سبيل المثال لا الحصر، إلى أبي الريحان البيروني في كلامه عن الشعر الهندي وعروضِه، وشُبهةِ تأثرِ الخليل به، في كتاب البيروني ***تحقيق ما للهند من مقولة***:

«هم يصورون في تعديد الحروف شبه ما صوره الخليل . . . وإنما طوّلتُ في الحكاية . . . ليُعرفَ أن الخليل بن أحمد كان موفّقاً في الاقتضابات. . . وإن كان ممكناً أن يكون قد سمع أن للهند موازين في الأشعار! كما ظنّ به بعضُ الناس!».[٣١]

لا يخلو ما أثبته الخليل من أوزان، من الكثير من البحور المهملة التي اشتقها من بنية الدوائر العروضية. فقد كان وأتباعه يقبل الشاهد الواحد ويجعله قاعدة، ويصطنع له مبدأً، لو اتفق مع بنائه النظري، وربما أهمل قصائد كاملة وتأولها أو اعتبرها شاذة لمخالفتها البناء. وهي مشكلة منهجية في كتب العروض التي وضعت أعاريضَ يثبت تاريخ الأدب لو أردنا أن نتكلم عن الأصالة بأشد معانيها رجعية – أنها كانت تجزيئية من جهة، ومخالفة لما كان يمور به الواقع الشعري من

تباينات واختلافات آنذاك، من جهة أخرى: «فالعروض لا يقيس إلا الموسيقى الخارجية للشعر، ويفشل في قياس موسيقى الشعر الداخلية»،(٣٢) فضلاً عن أن هناك من الأوزان العروضية ما يوجد شك قوي في وجوده، ومنها ما لم يعرفه العرب. أي إن البناء النظري للعروض العربي هو بناء، على الرغم من منطقيته، فإنه تاريخي، ولا يمثل أوزان العرب القدماء، ولا أوزان المحدثين، كما يذهب إلى ذلك مجموعة كبيرة من النقاد أبرزهم شكري عياد. أما الأوزان التي سادت شعر القدامى، فكانت الكامل والطويل والبسيط والوافر. وهي الأوزان القومية على حد تعبير أستاذنا إبراهيم أنيس، أوزان اعتاد عليها مستمع الشعر العربي. وأشير في هذا السياق إلى ما هو معروف ومتداول من أن الخليل مثلاً سجّل ما استحدثه الشعراءُ من أوزان المقتضب والمضارع، بالإضافة إلى الأبحر التي لا تستعمل إلا مجزوءة، وترك قصائد أخر لا توافقُ بناءه في العروض، مثل قصيدةِ عبيد «أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ ملْحُوبُ»، وقصيدةِ عدي بن زيد العبادي «قدْ حان أنْ تصْحُو لوْ تقْصرْ وَقَد أَتَى لِمَا عَهدْتَ عُصُرْ»،(٣٣) وكذلك قصيدة المرقش «هلْ بالدِّيار أنْ تُجِيبَ صَمَمْ/لَوْ أنَّ حيًّا ناطقًا كَلَّمْ»،(٣٤) ونونية سُلْمِيّ بن ربيعة التيميّ أيضاً «إن شُواءً وَنَشْوةً/وَخَبَبَ البَازِل الأَمُونِ»،(٣٥) وغير ذلك كثير. بالإضافة إلى أن المقتضب والمجتث ليسا مشهورين في كلام العرب، وهناك شك في وضع العرب لبحر المتدارك ومخبونه. فضلاً على أن عرب الجاهلية كانوا يضطربون في أوزانهم الشعرية، وهو ما عرفه الخليل، وما جهله عددٌ من أعداء التطور. أضف إلى ذلك مجموعة لا تهدأ من الأسئلة والمساءلات التي تستثيرها بنية العروض العربي؛ فلا يمكن أن يكون الوزن في اللغة العربية واتساعها – على مستوى الاحتمال المنطقي – محصوراً بما وضعه الخليل فحسب. تُرى أكان يُدرَجُ ما استحدثه الشعراء، وشاع بين الناس، لو تأخر الخليل في الظهور عدة قرون بعد ذلك، وإن لم يوافقْ أوزانه وبحوره؟(٣٦) وما الفرق بين الوزن والإيقاع في ضوء ارتباطهما ببيئة ثقافية بعينها؟ وما حدّهما في الشعر؟ ويمكننا أن نسأل أيضاً عن النغم الشعري، واختلافه بين الأمم، وتباينه من زمان إلى آخر. فضلاً عن أن هناك جانباً مسكوتاً عنه، لم يحظ بدراسات كافية، وهو الإيقاع القائم على النبر. فعلى الرغم من تقدم المعامل اللغوية الحديثة التي يمكن أن تشارك ببحوث جادة في اللغة العربية، وعلاقتها بالإيقاع، سواء الظاهر منه، أو الكامن في ثنايا اللغة وأصواتها، فإن هذا الجانب لم يُدرس دراسات كافية بعد. نحن مشغولون بتقديم إجابات عن أسئلة أصبحت خاطئة بسبب قِدَمِها – على ألسنة نقاد ومبدعين لهم انحيازاتهم الجمالية – في أزمان تجاوز فيها الإبداع قوانينه القديمة بمئات السنين. إن المشكلة في رأيي ليست في الخليل بل في أتباعه، قال الشاعر القديم:
والْقَوْلُ يحسُنُ مِنهُ فِي منْثُورِهِ/ ما ليس يحسُنُ مِنهُ فِي موْزونِه.

هناك علاقة وطيدة دائماً بين إيقاع النص الشعري وإيقاع الحياة المعيش. إن الصورة الشعرية في تتابعها، وفي دافعها الصوتي الذي لا يدخل في النظام الإيقاعي المعهود، في علاقاتها باللفظ، وبمخارج الحروف، في موقعها ودقة حضورها في السطر الشعري، في تنويعاتها المتتابعة وموسيقيتها، وفي شكلها الكتابي، غالباً ما تقترح على الشاعر المعاصر إيقاعاً يجاوز حدود العروض التقليدي، دون أن يمنع ذلك من أن يوظف الشاعر بارقة إيقاعية، تتخلل مناطق محدودة في النص الشعري، دون تواتر متسق. أي إن العروض التقليدي يمكنه أن يلعب دوراً وسيطاً في إيقاع النص الكلي، لكنه لا يلج عدداً كبيراً من النصوص الشعرية المعاصرة بالتزام موسيقي مسبق. فالعلاقات الزمنية التي يتغذى عليها الإيقاع النغمي المعاصر تحوز من الاحتمالات ما يجاوز كل التقسيمات العروضية القائمة. كما

أن الاتساق الموسيقي في النص الشعري الحديث لا يكتفي بقياس صحيح للزمن في علاقته بالنص وعروضه فحسب، بل يرحب بكل القياسات الزمنية في اختلافاتها ومبانيها الموسيقية. وقد يتبنى الجانب الإيقاعي في القصيدة حالة من التواصل الرمزي أكثر من التواصل العروضي، وهو تواصل يتحقق في كثير من الأحيان – خصوصاً في قصيدة النثر – عبر الصمت وبلاغته الإيقاعية من جهة، أو عبر النبر من جهة أخرى، إلقاءً وقراءة. فأية قراءة تمتلك صوتاً مسموعاً أيضاً، لكنه صوت القارئ لا الكاتب. أما الصمت – في قصيدة النثر – فلا يعمل إيقاعياً بوصفه قاعدة موضوعية، ولكن بوصفه علامة سيميائية وحالة من التوتر الخاص في علاقة القراءة أو الإلقاء الشعري بالنص. هنا تتغلب قيمة الصمت وما تسببه من توتر إيقاعي على قيمة الوقت المسترسل إيقاعياً عبر العروض. ومن البدهي أن هذه السمة ليست لصيقة قصيدة النثر فحسب، فهناك دعم متبادل نجده في القصيدة العروضية أيضاً، لكن ما يظل مهيمناً عليها هو حالة من الإيقاعية المنتظمة. أما في قصيدة النثر، فيخلق الصمت جانباً إيقاعياً في القصيدة، يهيمن عليها. من هنا جاء نَفَسُ القصيدة؛ شهيقُها وزفيرُها، عبر التشطير على الرغم من غياب وزن، وعبر المساحات البيضاء المتروكة بين المقاطع، وعبر فترات صمت تخلُقُ إيقاعها الغامض، والملتبس، والخارج على الأعراف الموسيقية الموروثة أيضاً. فالإيقاعات الشعرية – منذ زمن ليس بالقصير – بدأت في الانفصال التدريجي عن المفاهيم القياسية لموسيقى الشعر، دون أن يمنع ذلك من استفادتها منها. ويظل الأمر كلُّه معلّقاً على قدرة الشاعر النثرية، ووزن دفقه الشعري، مثله في ذلك مثل الشاعر العمودي أو التفعيلي. فإتقان العروض لا يعد ضمانة نقدية أو جمالية – في حد ذاتها – لتحقق النص الشعري. فما أكثر قصائد التفعيلة والعمود المطروحة الآن، والتي لا تنتمي إلى الشعر في شيء غير الإيقاع والوزن. أنا أنادي بالتخلص من سيطرة الإرغامات الإيقاعية – ولا أنادي بالتخلص منها – التي اشْتُقَّتْ من بيئة ثقافة ننتمي إليها ونفخر بها، وبتراثها، دون أن نحتكم بالضرورة إلى جمالياتها، أو نُسجن في مفاهيمها الجمالية، وقيمها المألوفة. ولا يمنع حكمي السابق من الاستفادة من أبنية العروض التقليدية وتوظيفها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن قصيدة النثر الحالية لا تخلو من مزالقَ تزيد على ما يوجد في الأنواع الأدبية الأخرى بسبب عجزها، في كثير من تجلياتها، عن تقديم إشارات واضحة عن انتمائها النوعي، كما يفعل الشعر العمودي أو التفعيلي. فموسيقاها، وهذا أول ما يقابله المتلقي، لا تهتم بالمقطع الوزني، مثل شعر العمود، أو شعر التفعيلة، بل تهتم بالكلمة على المستوى الإيقاعي، بما تحمله الكلمة من تأثير فيلولوجي، وهذا ما يحتاج إلى حساسية جديدة من المتلقي. فحين نقترب من بنية الإيقاع المفتوحة في قصيدة النثر، يقابلنا على المستوى التحليلي ثلاثة مظاهر نغمية غالباً ما تتخلل قصيدة النثر، على النحو الآتي: ١- استخدام إيقاع العروض العربي القائم على التفعيلة الذي يتخلل قصيدة النثر في سطر شعري أو أكثر، على نحو منتظم أو غير منتظم، من خلال حس الشاعر الذي يحاول في إيقاعاته النثرية الربط بين الاستجابتين الفكرية والعاطفية في النص. وقد أبعد هذا الشكل من أشكال الإيقاع المفتوح، قصيدةَ النثر عن الإيقاع بمفهومه السائد: التواتر أو الاضطراد، وقرَّبه من بنية نغمية مفتوحة تقبل أن تحتضن عدداً من التفعيلات المتعددة، دون أن تلتزم ببنية التفعيلات ذواتها، أو بقوانينها الطردية المستخدمة، المنصوص عليها في تاريخ المدونات الإيقاعية العربية. ٢- العناية الخاصة التي يوليها الشاعر في قصيدة النثر للحروف المشكلة للكلمة، ولمخارجها، ولسماتها الصوتية، في موقعها، ودقة حضورها في السطر الشعري، بعد الحرية التي تمتعتْ

بها، في تعالقها مع ما يليها وما يسبقها، على المستوى الصوتي البحت، سواء في السطر الشعري الواحد أو في كامل النص ومقاطعه. فالنص عنده يقود الإيقاع لا العكس. ٣- اهتمام الشاعر الزائد بحركة النبر في القصيدة، وبتموجاتها الخفية التي تؤثر على اختيار علاقات الوصل والقطع والبناء ، إلخ.، في القصيدة، سواء وهو يقرأها بصوته الداخلي لنفسه، أو للآخرين بعد ذلك، فكما أنه لا قراءة دون صوت، لا كتابة دون صوت أيضاً، فكل كتابة في حقيقتها تتضمن صوت قراءة داخلي، سواء من كاتب النص أو من قارئه. أما الاختلاف فيكمن في أن الصوت في الكتابة هو صوت كل قارئ على حدة لا صوت الشاعر فحسب.

أثَّر اتجاهُ الكتابِ/الكتابة على جماليات القصيدة المعاصرة. أما الاحتراب القائم بسبب ما قام به الشعر من اقتباس نوعي، فكان من نتائجه هدم الحدود التاريخية المصطنعة بين ما يسمى شعراً أو نثراً في نظرية الأنواع التقليدية. فهو احتراب له وجه اجتماعي، وإن ظل متخفياً في النظام الرمزي. يذهب بورديو إلى أن «المواقف المتخذة من الفن والأدب – مثل المواقع التي تُولَدُ فيها هذه المواقف – تنظِّمُ أنفسَها من خلال أزواج 'ثنائيات' من التضادات، موروثة في الأغلب من الماضي، ينظر إليها بوصفها نقائض لا يمكن تجاوزها، وبدائل مطلقة يستبعد كل منها الآخر، بلغة الكل أو لا شيء، وهي تشكل بنية الفكر، كما تسجنه أيضاً في سلسلة من مآزق الاختيار الزائفة».(٣٧) ويشير هذا الاقتباس إلى استمرار سيطرة آلية مهمة من آليات تشكل سلطة النوع، وهي آلية تفكير تبنّتْ مبدأ الثالث المرفوع في الأعمال الأدبية؛ «إما/أو» – سواء بوعي المحافظين من حراس النوع، أو دون وعيهم. وقد أدت هذه الرؤية المنطقية الكمية الأرسطية إلى شكل من أشكال حماية النظام الرمزي القائم، سواء كانت هذه السلطة سلطة على النص، أو سلطة على القارئ، أو سلطة على الأديب، أو سلطة عليهم جميعاً. أما التجريب الباحث عن ممكن جديد وآخر فقد خان هذه المفاهيم، وأكّد تاريخيتها، وذلك عبر محاولات دؤوب للخروج من فكرة الهوية النقية، ومن فكرة النقاء الخادعة للنوع، ومن سلطته التاريخية، عبر قطع استمرارية اضطراده البنيوي، وذلك من خلال تغيير خصائص الأشكال الأدبية القارة وسماتها الحاكمة، أي عبر خرق قوانين النوع، وتجاوز حدوده. لقد أصبحت الكتابة الحديثة منتمية – نوعياً – إلى آليات منطقية كيفية وليست كمية، أضحت منتمية إلى ما يطلق عليه في الدرس المنطقي «الفئات الغائمة» fuzzy sets، وهي نظرية منطقية شديدة الارتباط بفكرة الاقتباس النوعي، وما سأجريه عليه من تعديل مفهومي في ثنايا البحث. ويشترك نوعا الاقتباس: التقليدي والنوعي، في تذكيرنا دائماً «بأن الكتابة هي شكلٌ من أشكال الإزاحة».(٣٨)

لا تأتيني القصيدة عبر تدبير سابق، ذلك أنه غالباً ما تأتي بجهد ضئيل. لكنني أضعها بعد الكتابة في خطة. وأنا أدفع التجريب دون حياء إلى حدوده القصوى. إن الوهج الشعري لا يعرف الحلول الوسطى ولا التمسّك بوسطية الخيال ارتباطاً بالاجتماعي، وهذا ما يدفع بالحدّ الجمالي إلى سقفه الأعلى، ويدفع بالشاعر – على مستوى آخر – إلى نزعة الحياد الخلقي في عمله، يحوله إلى وغد في القصيدة، وهذا هو المقصود في عبارة كانط التي ترى أن البهجة التي نتلقاها عند رؤيتنا للجميل هي بهجة منزَّهة عن الغرض. وبطبيعة الحال، فإن «المتعة المنزَّهة عن الغرض» تعني أننا لا نكون مشغولين بما يظهر، أو بما يكون متمثلاً من وجهة نظر عملية. فالنزاهة تشير ببساطة إلى تلك الخاصية المميزة للسلوك الجمالي، والتي تحظر علينا أن نتساءل عن الغرض الذي يفي به الفن.(٣٩)

III- الكتابة المقطعية

«لماذا تكتب الشعر؟» هكذا قال شيخي المحقق، وعالم اللغة، ومترجم **الدرويش والموت**، الدكتور حسين عبد اللطيف، منذ ما يزيد على ثلاثين عاماً، ظلت كلمته تجوس في نفسي أربعة أعوام، قبل أن أقرر التوقف عن النشر. كنت أكتب قصائد من شجر الكلام الذي رباه سواي، وظل السؤال: «كيف أجد أرضي الجديدة، ماء كلامي الذي لا أمتحه من أحد؟» هاجساً دائمَ الإلحاح عليّ عند الكتابة.

حين بدأت التخلص مِن تجربتي السابقة والهرب من سلطة نصوصي الجمالية عليّ، ومن الإيقاع التفعيلي، والأغراض المكرورة: الحبيبة، الوطن، اخترت مجموعةً من القصائد، ذات نزعة رومانسية خافتة، وذات إيقاع تفعيلي يفتقد الاضطراد - وهي قصائد نُشر بعضها ما بين عامي ١٩٧٧ و١٩٨١، أصدرتها - متحرراً من تجربتي السابقة - في ديوان عنوانه **لكِ صفةُ الينابيع يكشفكِ العطش**.(٤٠) صدر هذا العمل في يناير عام ١٩٨٧. وهو عمل ظهرت فيه بقوة تأثيراتٌ من عالم **ألف ليلة وليلة**. كنت قد لعِبْت - في هذا الديوان - بحجم حروف الطباعة، ودكنتها، وبالفراغ بين السطور الشعرية. كما جربت في هذا الديوان اللعب على وزن مركب هو المديد: «فاعلاتن، فاعلن» في قصيدة «مكابدة مديدة»، رَكّبتُ فيها كتابة مقطعية تتحرك بين السرد النثري في الشعر والتفعيلة. فقد كانا - في وعيي الشعري آنذاك - نوعين منفصلين. كما جربت أن أوظف أكثر من تفعيلة في القصيدة الواحدة فاستخدمت تفعيلة الرمل فاعلاتن مع تفعيلة المتقارب فعولن كما في قصيدة «تقارب في الضغينة»، فضلاً عن قيامي بتجريب إيقاعات غير تقليدية، مدروسة إيقاعياً بعناية، مثل إدخال زحاف القبض على تفعيلة المتدارك فاعلن، وهو زحاف غير جائز في تفعيلة المتدارك في العروض التقليدي، إلى غير ذلك. كما اقترحت - في حياء - بدائل كتابة جديدة تختلف عن شكل القصيدة المعتاد، مجرباً الكتابة في قالب قصيدة النثر المفتوح. كل هذا، دون أن أمتلك وعياً عميقاً أو خبرة وافرة تجعلني أترك للقصيدة حريتها في امتلاك شكلها البصري، أو الإيقاعي، أو الكتابي الخاص الذي يقترحه موضوعُها. فظلّ الشكل في هذا العمل، فضلاً عما حاولته في العمل من توظيف كتابة مقطعية تفصل بينها الفراغات والأرقام، جزءاً من زينة القصيدة الخارجية. لكنّ ذلك قد وجّه تأملي إلى الإمكانات الهائلة التي يمكنني الحصول عليها إذا ما أطلقت حرية القصيدة في أن تحوز شكلها البصري والتفاتها الكتابي الخاص من داخلها، وذلك عبر الإنصات لها، ليصير الشكل جزءاً لا غنى عنه في المضمون.

امتنعت، عام ١٩٨١، عن النشر، الذي لم تكن فرصُه بالوفرة التي هو عليها الآن، بحثاً عن طريق، حتى شعرت بعد خمسة أعوام من الكتابة والبحث أنني وجدت قبساً من ضوء، يصدر من كهف بعيد، لم يتسلل إليه أحد. كان هذا القبس متمثلاً في الثراء الذي يمكن أن تعد به الكتابة المقطعية من جهة، وما يمكن أن يمنحه الشكل البصري للنصّ من قدرة على إثراء مضمون القصيدة من جهة أخرى. هكذا تزايد اهتمامي بالدال: «فابتدأت على ضوء شمعتي القليل خلق غربتي الدلالية، واحتجاجي الجمالي الخاص، متلمّساً وعيي بالعالم الخارجي من خلال منظور خاص باللعب. أما ما كتبته في أثناء ذلك فكان أربعة أعمال، عددتها 'تمرينات' شعرية، وحرقتها - بعد ذلك - غير آسف، كنت أحرقُ في الواقع كلّ اختيار محتمل يدفعني إلى الرجوع إلى قصيدتي القديمة، إلى سلطة الشعر الذي قرأته لسواي».(٤١)

كان عام ١٩٨٧ هو العام الذي أغلقت فيه ملف قصائدي السبعينية السابقة وبدأت فيه كتابة جديدة لم أختبرها من قبل. فكان **حليب الرّماد**.(٤٢) صدر هذا الديوان في عام ١٩٩٤، كما صدرت لي في العام ذاتِه دراما شعرية عنوانها **منْ حديثِ الدائرة**.(٤٣) ظهر في هذا الديوان تأثري بالشعر العالمي في اصطفاءات نصوص أحببتها ووضعتها في المفتتح، لتكون عتبةً تُخلّص العمل من حسّ الارتباط بتراث واحد. كنت أبحث عن كتابة هجينة متعددة الفواصل والمقاطع دون أن أدري،، كتابة تتيح حرية جميع الأصوات في الحضور، وتعبر عن انحيازي لمخلوقات القصيدة جميعاً، الشريرة منها والفاضلة بمفهومها الأخلاقي أو الاجتماعي. استخدمت في هذا العمل، على نحو كثيف، أشكالاً طباعية مختلفة تؤثر على دلالات النصوص، لكنني اكتشفت بعد ذلك أن ما تحريت التخلص منه، فيما يخص سلطة التراث النوعي على كتابتي الشعرية، وقعْت فيه على نحو عنيف. لقد فرضتْه عليّ طبيعة لغتي المتأثرة بتراث الشعر العربي، وبالقرآن، وبالأحاديث النبوية، وبقراءاتي في الإنجيل والعهد القديم، بالإضافة إلى تأثير التراث الصوفي الذي ظهر بقوة في هذا العمل، مع بعض الآليات الأسلوبية التي ورثتها على نحو لاإرادي من خلال قراءاتي التراثية. كما اكتشفت سماتٍ قارةً في الموروث الشعبي تسللتْ - دون وعيي - إلى قصائدي، مثل تعاملي النمطي المكرر مع البطل في القصيدة، وأنا أضفي عليه صفاتٍ خارقةً، مثلما تتعامل معه السير الشعبية، مع أنسنةِ المجرد. ولم أستطع آنذاك أن أتخلص من مثالية أضفتْ حساً غنائياً يستهوي المتلقي العام. أما أخطر ما في الأمر فكان وعيي المتأخّر بكلّ هذا الحضور التراثي الذي لم أتقصّدْه في قصيدتي، ذاك الذي كنت أكابد من أجل الخلاص منه. وظل الشكل من جهة، وظلت الكتابة المقطعية من جهة ثانية، ملاذاً مرحلياً التجأت إليه نصوصي الشعرية آنذاك.

تعلمت من هذه التجربة أن عالم الشكل هو عالم أكثر دقة وانتظاماً ودلالة من نظرتنا الآلية العابرة إليه. فعلى الرغم من وجود أسطورة ما في كل نص شعري، فإننا نجدها دائماً هناك، في صميم الأشياء، تحتاج إلى من يكتشفها لنا ثم يعيد بناءها، إنها دائماً تسكن كثيراً منّا دون أن ندري في أغلب الأحيان بهذا المسكون، بهذا الكامن من خلف ظاهر الموجودات والأشياء فينا، لكننا في الأحوال كلها لا نستطيع أن نشعر بنصٍّ شعري، إن لم يكن دفيناً فينا على نحو ما، وهذا سر ما نفقده من مستقبلي أشعار أرواحهم سميكة.

يرجع أحد أسباب الحضور القوي للشكل في القصيدة الشعرية المعاصرة إلى اهتمام مجموعة مهمة من الشعراء في العالمين الغربي والعربي، لو صح التفريق، بالكتابة المقطعية، وهي كتابة اهتمت ببنية العمل، وبشكله الفراغي والمضموني في آن، فكانت إحدى مداخل ما يسمى الاقتباس النوعي في النص الشعري المعاصر.

يستطيع النص الشعري أن يعطي دلالات مختلفة إذا ما تغيرت العلاقات الفضائية والمكانية بين سطوره ومقاطعه. وهذا درس يمكن أن يجربه كل شاعر لا يقتنع برؤيتي. يمكننا الحديث - في هذا السياق - عن دلالة الشكل، وشكل الدلالة، بوصفهما جديلة واحدة، لا ضدين منفصلين، فكان الاهتمام بشكل الدال واشتغاله فوق فضاءالصفحة ذا أهمية تعبيرية في هذا الاتجاه. فهناك علاقة تبرز وتتمحي في تدفق النص، علاقة محسوسة بين الأثر المادي الظاهر في تشكيل البنية النصية والأثر الذهني، أو الدلالي، أو الصوتي (العلامة الأكوستية) للدال. فكما أن المفردة/الدال لها بصمة صوتية تستدعي أثراً ذهنياً على المستوى الجزئي، فإنها تقبل أن تتأثر دلالاتها إذا ما تغير شكلها الكاليغرافي،

أو موضع اشتغالها الفضائي على الصفحة أيضاً: «فقد ولَّدَت الانحرافات عن الطباعة التقليدية في النص الشعري المعاصر، تأثيرات متباينة تبايناً واسعاً، فتأثير البعد الفيزيائي [شكل الدال] ودخوله إلى مملكة الأثر الأدبي الخيالية، قد وجَّه الانتباه إلى الجانب الفيزيائي للتجربة»،(٤٤) وذلك عبر استثارة استجابات خارج نطاق المادة المطبوعة المعتاد. فأصبح للنص الشعري وجود فضائي أيضاً، مبتعداً عن التصاقه بالشفاهة، بعد أن أصبحت التأثيرات الطباعية والمرئية مصدراً جديداً للطاقة التعبيرية للنص، مضيفة إلى قدرات القصيدة التعبيرية الكثير.

تقطع الكتابة الشعرية المقطعية انثيال النص، إيقاعياً كان أو غير ذلك، وتمزج تدفقها ببلاغة الصمت، وبالسكون الدال، فلا يوجد نص شعري قادر على التحليق بعامة، دون صمت مبثوث بين جوانحه، صمت دلالي مثمر، غير عقيم؛ صمت يتعلم فن إيصال ما يصعب إيصاله، عبر طاقات النص المتعارضة التي تخلقها حالات الفصل والوصل بين مقاطعه من جهة، وبين تجسيد المجرد وتجريد المتجسد: لعبة الشعراء الأثيرة من جهة أخرى.

إن تغير قواعد الأنساق - جمالية كانت، أو ما اصطُلِحَ على تسميتها نوعية - هو وسيلة قوية لتقليل حجم اللغو في النص. إذ ما يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظاماً ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء، حتى تتغير القاعدة الجمالية أوالبنائية، مخادعة كل توقعاته: «من هنا يكتسب ما كان لغواً وفضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة. يرفع هذا التوتر بين بنيات مختلف أجزاء العمل - دون شك - حجم معلوماتية النص الفني - إلى حدٍّ كبير - بالقياس إلى كل النصوص الأخرى».(٤٥) ينطبق هذا الاقتباس على انتماء العمل الأدبي النوعي، والاختراقات الحادثة في النوع أيضاً. فجزء البنية الفنية الواقع خارج النص يعتبر مكوناً فعلياً، وأحياناً شديد الأهمية، لأن غياب المادة في نسق بنائي قد يعني حضورها، بحيث أضحى المقصود «بحدود كل من الشعر والنثر منوطاً، لا بالعناصر الموجبة فحسب، بل وبالعناصر السالبة في البنية الفنية» أيضاً.(٤٦) إن «ما يجعل القراءة أكثر صدقاً، أو أقل صدقاً، هو ببساطة القابلية على التنبؤ، وضرورة حدوثه، دون حسبان رغبات القارئ، أو رغبات المؤلف».(٤٧) إن ذلك يشبه القول بأن الفهم حدث إبستمولوجي يسبق القيمة الأخلاقية أو الجمالية: «لا يعني ذلك أن هناك قراءة صادقة، بل ليست هناك قراءة مدركة؛ تكون مسألة صدقها أو زيفها غير متضمنة من البداية».(٤٨)

تتخلل النص الشعري في الكتابة المقطعية المعاصرة أماكنُ دلالية شاغرة، هي مصادر الطاقة فيه التي تطل وتحتجب. ودون هذا التناوب بين إطلالة واحتجاب، تفقد القصيدة حياتها على يد المعنى، بل تفقد رغبتها في الحياة. وقد اهتمَّت مجموعة من الشعراء المعاصرين بموضعة القصيدة بصرياً وبالعناية الفائقة بشكل النص الشعري الجاثم فوق فضاء الصفحة، فضلاً عن اهتمامهم بالتوظيف الشعري الدلالي للفراغات بين المقاطع والأسطر، واستخدام الدوائر والمربعات والمثلثات وغيرها، وتوظيف النقطة وتكرارها الدال على وجود نص محذوف، بالإضافة إلى توظيف علامات التعجب والاستفهام وغيرها. وهذا ما يشكل نقطة انطلاق جديدة تؤكد أن اتجاه شعرية الشعر المعاصر قد انتقل من مركز الشفاهة/السمع، إلى مركز جديد هو القراءة/البصر.

استثمر النص الشعري المعاصر مفهومَ الكتابة، الذي غيَّر اتجاهَ النص الشعري، من التصاقه بالدعوة إلى تحليقه في الفعل، ومن إرثه القائم على المشاهدة والفرجة إلى مستقبله بصفته مادة للعب، على نحو أكسبه طاقة تجاوزية جديدة، تبتعد عن تعيينها الاجتماعي، وإرثها التاريخي،

تبتعد عن صوت الشاعر دون أن تخاصمه، في نصوص احترمت هجنتها، على مستويي مضمون الشكل وشكل المضمون. فتخلقت من طرائق الكتابة المقطعية الجديدة، التي اهتمت بالشكل، علائق شعرية جديدة. إن تحول الكتابة إلى بحث نظري وشكلي دون انفصال بينهما، يستحضر من الكلمات وشكولها التجربة المكثفة للواقع؛ التي أسهمت في خلقها في داخل ذهن الكاتب نفسه. وهذا ما يعني دفع القارئ إلى «التوقف عند الشكل المحسوس للنص، عند مادته المرئية الصوتية المشحونة بالتناظرات مع الواقعي الذي يقع في داخل نظام المعنى، وفي داخل نظام المحسوس أيضاً، بدلاً من المرور به بوصفه علامة شفافة، تُقرأ دون أن تُرى، من أجل المضي رأساً إلى الدلالة، وهذا يعني اللجوء إلى أن يُكتشف في الشكل الرؤية المكثفة للواقعي التي كانت منقوشة عن طريق الاستحضار، عن طريق التعويذة، المتضمنة في جهد الكتابة».(٤٩)

من المؤكد أن الشعر الحر يقتضي عناية خاصة في الشكل الكتابي كي يكون مفهوماً أننا أمام كلام شعري. وهكذا، فإن المفهوم الديالكتيكي، نعني بذلك العنصر البنائي ووظيفته، قد اُسْتُبدِلَ بالمفهوم الميتافيزيقي للطريقة الفنية. كما أصبحت الكتابة المقطعية لدى مجموعة من الشعراء، في أنحاء متفرقة من العالم، إعلاناً – دون قصد – عن تغير التوجهات الشعرية النوعية بخاصة. كما أضحى الاهتمام بالوظيفة التأثيرية للمقطع الشعري ملمحاً حديثاً في القصيدة التجريبية المعاصرة. وهذا ما يفسر الاهتمام بشكل الدال في الفراغ، وفوق الصفحة البيضاء، بوصفها فضاءً للدلالة، لا حاوياً مادياً لها فحسب.

إن تعدد الكتابات واقع حديث يُرْغِمُ الكاتب على الاختيار، ويجعل من الشكل سلوكاً، بل يَبْتَعِثُ أخلاقاً للكتابة: «فمنذ أَنْ كفَّ الكاتب عن أن يكون شاهداً على الكونيّ ليصير وعياً شقياً (حوالي سنة ١٨٥٠)، كان أول ما فعله هو اختيار التزام ما بشكله، إمَّا باستمراره في الكتابة الموروثة عن ماضيه، وإمَّا برفضها. مِنْ ثَمَّ انفجرت [طَرائق] الكتابة الكلاسية، وأصبح الأدب كله، من فلوبير إلى أيامنا، إشكاليةَ للُغة».(٥٠) يغريني هذا الاقتباس باستبدال لفظ الكتابة بلفظ اللغة في كلام بارت. إن تنظيم الشكل الكتابي للشعر يُعَدّ من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري. ذلك أن

> تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة، وبهذا المعنى، بخلاف أية لغة طبيعية، لا تمثل في البنية الكتابية – نعني الشكل الخطي – أسلوباً، كما لا تمثل نظاماً تعبيرياً خاصاً، بل تطرح نفسها بوصفها تسجيلاً تحريرياً للصورة الشفوية للغة فحسب . . . أي إن اقتران السطر الكتابي بالبيئة الشعرية، هو اقتران وظيفي في حقيقة الأمر، ويحظى بقيمة كبيرة، إلى درجة أن التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر، يبقى عند أقصى حد من التعتيم التعبيري، معلماً وحيداً من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر.(٥١)

يمكننا في هذا الصدد تمييز نوعين من الكتابة: الكتابة الإعرابية/الإيقاعية، وتندرج تحتها مساحات الفراغ وطريقة توزيع الأبيات الشعرية، والنوع الثاني هو الكتابة المعجمية. على مستوى آخر، تشبه

لغة النص الشعري، بوصفها لغة كاملة ومستقلة، اللغة الطبيعية في مجملها، تشبهها وليست جزءاً منها. أما حقيقة كون كم ألفاظ هذه اللغة الشعرية يحسب بالعشرات أو المئات، وليس بمئات الآلاف، فإنه لا يغير سوى قيمة الكلمة بوصفها وحدة النص، فالكلمة في الشعر أكبر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعباً أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلاً، كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرحب وأوسع.(٥٢)

وضعت القصيدة الجديدة أدوات توصيل الشعر وتلقيه موضع التساؤل. وكان من تجلياتها قيام محاولات جادة لتفكيك مركزية المعنى/الكلام، عبر استغلال الفضاء النصي بطرائق يتحد الشكل فيها مع المعنى من جهة، ومع الخط بوصفه رسماً قادراً على الانحراف بالدال من جهة أخرى، لاستنطاق البياض، وسلب حياده. ليست الكتابة الشعرية المقطعية سهلة كما تبدو، فهناك مقاطع شعرية تقوى إذا اتحدت، وهناك مقاطع أخر تضعف إن تجاورت. لذا كان الوعي مهماً في نحت الشكل النهائي للنص. فالكتابة الشعرية المقطعية ليست محض نتاج مجمَّع من مقاطع شعرية من هنا ومن هناك، بل هي نص شعري مركب في كتلة، ونص شعري على هذا النحو يكون وحلاً، لا يستطيع شاعر أن يشكله دون أن ينال منه، دون أن يصيب ذاكرته الإبداعية. فالشاعر لا يخرج دائماً معافى من قصيدته على رأي رينيه شار. مما لا شك فيه أنه «في داخل كل قارئ شعر، قارئ نثر، والجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة التي تفيض عن إفشال التأويلات النثرية. . . . وهذا يعني على المستوى السيميائي أنه يمكن إعادة صوغ أية شفرة راسخة في التأويل، سواء كان نحوياً، أو معجمياً، ولا شك في أن هذا الجهد هو عمل إنتاجي أغنى التأويل، وأنشأ من النص قصيدة».(٥٣) يوجد الشعر فيما نسميه نثراً، ويوجد فيما اعتدنا على تسميته – بسبب وزنه وقافيته – شعراً، ولا يوجد في الاثنين أيضاً.

IV– الالتفات النوعي

بداية، أنا مع من يرون أن تنوع الأجناس الأدبية، وحركة الأساليب في داخل نطاق العقيدة الكلاسيكية، هُمَا معطيان جماليان وليسا مُعْطَيَا بِنْيَة.(٥٤) أي إن نوع العمل الأدبي يظهر في مظهر خادع هو مظهر البنية. وهو مظهر يمكن أن نصفه – حين يسود في جُمَّاع عدد كبير من المتلقين – بالحساسية التاريخية للنوع. وأوافق هيليس ميللر في أنه دون هذه الحساسية، فإن المتلقي لن يكون قادراً على إدراك النبوغ التأليفي المحكم الذي يكشف عنه الفن السالف. وهذا يعني أن درجة الانتماء النوعي الذي يضفيه المتلقي على نص أدبي أو فني ما هو فعل تأويلي في المقام الأول، وأقصد بالتأويلي هنا «قياس معنى النص وتحقيقه، بشيء يقع في خارج النص؛ المجتمع، أو التاريخ، أو الظروف الاقتصادية، أو نفسية الكاتب، أو الوعي النوعي للنص، فأصل النص دائماً يقبع في الحياة خارجه».(٥٥) أما لذة قراءة النص الأدبي، وثمرتها، فتأويلية في أساسها: «فالقراءة لا تعني التقصي، واستيعاب كلمة ما تلو أخرى، وإنما تعني – في المقام الأول – إجراء حركة هرمنيوطيقية مستمرة، موجهة بتوقع الكل، وملأى في نهايتها بالجزئي، في أثناء حضور المعنى الكلي، وتحققه».(٥٦)

مرت عقود طويلة على القصيدة العمودية ندُرَ أن نجد فيها أمثلة لافتة لصناعة شعرية أصيلة، أو مضواء، بل إن معظم الكتابات العمودية الآن لا تزيد على كونها نشاطاً تلفيقياً. وتمر معظم قصائد التفعيلة لجيلي الستينيات والسبعينيات العربي بخاصة بالأزمة نفسها. بل إن الكثير من الأعمال الشعرية المطروحة الآن، الكلاسيكية بخاصة، مستنسخة من أعمال سابقة للسلف، فالقارئ يستطيع أن يجد كثيراً من النصوص التفعيلية ونصوص الشعر العمودي مستنسخة من قصيدة شعرية أصيلة واحدة. أما السؤال الملح في هذا السياق فسؤال عن معنى الاستهلاك الشعري للقصيدة: هل يفسد الاستهلاكُ القصيدة؟ هل يقبل الشعر الاستهلاك المفسد، مثله في ذلك مثل أية بضاعة؟ وهل يعني استهلاك النص الشعري انتشاره، ومن ثم عموميته وفساده؟ ألا تُخرج العمومية النصَّ الشعري من شعريته؟ ألا يقلل الانتشار أو الاستهلاك الزائد لنصٍّ شعري ما، من منفعته الحدية بالتعبير الاقتصادي؟ إن «الكاتب لا يستطيع تغيير شيء في المعطيات الموضوعية للاستهلاك الأدبي [لأن هذه المعطيات التاريخية المحض تخرج عن إرادته حتى لو كان واعياً بها]، فالكاتب ينقل إرادياً لغة حرة، إلى مصادر هذه اللغة، وليس إلى مآل استهلاكها».(٥٧) لا ينطبق هذا على الكتابة الأدبية المتحررة من الالتزام بسلطة النوع بخاصة. إن عدد النصوص التى تستطيع أن تقاوم حركة الزمن المعاصر المتسارعة ــ وما يفرضه من تطور على المفهوم الإبداعي للجميل ــ أضحى قليلاً إلى حد بعيد. بعد أن مسَّ مفهومُ السلعة الرأسمالي كلَّ أنواع النتاج الرمزي، وبعد أن سيطرت على النتاج الأدبي عقلية «أوديماتية» مهووسة بقياس نسبة الإقبال تفكر وفقاً لحسابات النجاح التجاري: «فمنذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى ستين عاماً فحسب . . . كان النجاح التجاري المباشر والفوري موضع شك وريبة، وكان يُنظَرُ إليه بوصفه علامة على المساومة مع هذا القرن، أما اليوم فالسوق أُعترِفَ بها بوصفها جهةً – شرعية – لإضفاء الشرعية».(٥٨) وما زالت هذه العقلية الأوديماتية مسيطرة على أحكام النص الأدبي وتقويماته حتى الآن. وهذا ما قوى اتجاه نصوص الأنظمة الأدبية المغلقة في تاريخ الأدب الحديث، التي تبنتْ اتجاه كتابة خطية، تسيطر عليها علاقات تضمينية، يظل المعنى فيها مسترسلاً متيناً، فسادت أعمال لا تخلو – في معظمها – من اهتمام بالحيل اللغوية والمضمونية التي تستدر تعاطف النقاد، وإعجاب الجمهور – على المستويين الواعي وغير الواعي – هذا الجمهور الذي يتسم في مجموعه العام بحساسية شعرية ضئيلة. أما النصوص القوية، فغالباً ما يتم رفضها من الذوق العام نظراً لأنها تملك حساً جمالياً متقدماً، ومرجأً، لم يأت أوانه، ويثبت تاريخ الأدب هذا بيسر. لا يهتم الشعر في نظري بهذا الجمهور على الإطلاق، لأن له جمهوراً من نوع مختلف. فعلى الرغم من أن الشعر لا يعيش إلا بالآخرين، فإن السؤال الحقيقي الذي يجب أن يهتم به الشاعر هو ذاك المرتبط بنوع جمهور الشعر، لا بحجمه، وهو سؤال يهتم بأولوية ما: أيكتب الشاعر للجمهور، أم يقرأ الجمهور للشاعر؟ إن أزمة تلقي الشعر الحديث ترجع إلى المتلقي أكثر من رجوعها إلى المبدع.

لا يُعنى المقطع الشعري في الكتابة الشعرية المعاصرة بتقديم رسالة بقدر ما يُعنى بحفز الدهشة، بالتوجه مباشرة إلى الإحساس، دون الاكتفاء بالمعنى المباشر. وحين تبدو المقاطع منفصلة، وكأن الكتابة المقطعية تقطع مسير التقدم في النص، يحتجب هدف الدلالة الكلية. لكن محاولات القارئ الدؤوب من أجل الكشف تُظهرُ ما يضع النص في لحمة واحدة، فكما قال النفري: «من أشرف على الحجاب أشرف على الكَشف».(٥٩) هناك قراء الآن يعالجون النصّ

الشعري المعاصر بوصفه نسقاً، بوصفه كتلة، بعد أن كشفت الاتجاهات الجديدة في الكتابة - الكتابة الشعرية المقطعية بخاصة - عن إمكانية تضامن مجموعة من العناصر الموزعة بين ثنائية الأنواع الشعرية/الأنواع النثرية، مكونةً ما أنظِّرُ له هنا باسم الكتلة الشعرية poetic block، التي نهضت من تقنية يمزج من خلالها الشاعر، أو يركب، أنواعاً أدبية مختلفة - درج النقد المدرسي على التعامل معها بوصفها أنواعاً غير شعرية - في شكل نص جامع، له صدمة شعرية كلية. وتصبح لحساسية كل من الشاعر/المتلقي مع علاقات التواصل الانفصال بين مقاطع النص الشعري وبنيته الكلية - في هذا الأسلوب من الكتابة الشعرية - أهمية كبرى في صوغ وحدة ما أسميه الكتلة النصية، وخلق وحدة الحس الشعري الكلي وتماسكه النصّي.

مفهوم الكتلة النصية

إن أية كتلة نصية - شعرية أو غير شعرية - في مفهومنا هي نظام، بالمعنى العلمي للكلمة، أي كمية متماسكة من مادة لغوية و/أو فنية، لها بداية ونهاية، ومحيط كفافي. ويرتبط مفهومي عن الكتلة النصية هنا بمفهوم التعقيد عند إدغار موران، بوصفه «نسيجاً complexus من المكونات المجمعة [التي تبدو على المستوى التجزيئي] متنافرة، على نحو يتعذر التفريق بينها».(٦٠) فهي كتلة تحمل سمات الخليط غير القابل للفصل، والمحتفي باللايقين، لأن هويتها دائماً غير قاطعة، بل تظل دوماً غائمة.

تشبه الأنساق الممكنة والكامنة في الكتلة النصية مفهوم التعقيد عند موران؛ «فهي ليست أنساقاً كميّة، أي أنها لا تتجلى من كمية التفاعلات والتداخلات - التي غالباً ما تتعدى قدراتنا الحسابية - بين عناصر الكتلة، فحسب، بل تضم القبول باللايقيني، وغير المحدد»،(٦١) وعمل المصادفة أيضاً، التي تلعب دوراً مهماً في كتابة النص الشعري المعاصرة. وهذا يعني القبول بما لا يقبل الحسم، والإقرار المباشر: «فالإحساس بالتعقيد هو إحساس بالتضامن، وبالطابع المتعدد الأبعاد لكل واقع».(٦٢)

تعلو ما أسميه الكتلة النصية بعامة على الاختزال البسيط الذي تمارسه الثنائية الدائمة: الأنواع الشعرية/الأنواع النثرية. تجمع الكتلة هذه الأنواع في حيز واحد. ويفرض هذا المفهوم الجديد اتجاهاً تنظيرياً في النص الشعري، يتفادى قدر الإمكان الوقوع في منظومة التبسيط التي هيمنت أنطولوجياً، وإبستمولوجياً على مفهومَي الشعر والنثر، هذه المنظومة التي تأسست على منهجية علمية اختزالية، فوضعت حدوداً مغلقة لمجموعة من المفاهيم التي استخدمتها مثل الماهية، والهوية، والذات، والموضوع، إلخ. وهذا ما أدى إلى خلق منطق تبسيطي موجَّه نحو الحفاظ على توازن الخطابات النوعية، عن طريق اختزال ما نعرفه في كيانات مغلقة لا تعرف التحول والاختلاف، من خلال طرد التناقض، وإلغاء اللايقين، بالإضافة إلى عدم الالتفات إلى شروط الإنتاج التاريخية لما تشير إليه هذه المفاهيم. فأدت هذه المنظومة التبسيطية دور حارس الحدود، عبر فصل ما هو مرتبط، وتوحيد ما هو متعدد، دون منازع. إن الآخر في الثنائية: الأنواع الشعرية/الأنواع النثرية ليس نقيضاً، بل هو من صلبها، وهو بعد من أبعاد جوهرها، الأمر الذي يشكل عقبة في وضع بنية مفهومية شاملة. فاجتهادنا التنظيري هنا يهدف في الأساس إلى إيضاح البنيات التي يشتغل تحت سطوتها النص الشعري المعاصر، تلك

التي يمكن أن يتجلى على أساسها مفهوم النص الشعري اعتماداً على عدد الآليات، أو المفاهيم، وهو الجانب الأهم في هذا الطرح الذي يحارب من يخلطون بين الظن والمعرفة.

تتكون الكتلة الشعرية من جُمّاع مقاطع تنتمي إلى أنواع أدبية و/أو فنية مختلفة، في نظر النقد المدرسي، أو التقليدي. وهذا ما قد يؤدي إلى إنشاء بنية تتخللها بعض الفراغات، بنية ملأى بعطب سياقي ما، على الرغم من وضوحها الدلالي على المستوى المقطعي؛ بنية على الرغم من محطاتها فإنها لا تشير من الوهلة الأولى إلى هدف واحد، ولا تسير في خط نوعي مستقيم، كما عودنا التراث الشعري العالمي السابق على هذا النوع من الكتابة. فما أقصده بالكتابة المقطعية هنا هو أنها كتابة ملأى بتمفصلات يكمن فيها تشعب خلاق، بسبب فراغاتها التي يسكنها الاختلاف. فيظهر الأخر الذي يخرج من اتساع الرؤية النوعية للنص، ويتلألأ في الفراغ الذي أنتجته تمفصلات هذه المقاطع. وهذا ما يخلق فرص التجدد الدائم لهذه الكتلة، مضموناً وشكلاً. فما أن يلمسها قارئ حتى تحيا حياة جديدة. فهي كتابة لا تدعي امتلاك المعنى والسيطرة عليه، ولا تدعي قدرتها على إدراك حضورها النوعي في النص. فالأنا المتصل بحضور النوع محال مثل الأخر المتخفي، تماماً. إنه محتجب على الرغم من اقترابنا منه. يوضح هذا التناول سبباً من أسباب الاهتمام بقضية الشكل في الشعر المعاصر. فقد جذب التمفصل المقطعي في النص الاهتمام بالفراغات المادية – لا الدلالية فحسب – بين المقاطع، على مستوى شكل الدوال وأثرها على دلالة النص ونوعه، خصوصاً بعد تحول مركز الإحساس الشعري من الأذن إلى العين. أقامت الكتابة المقطعية سدوداً أمام تدفق المعنى المستمر. أما قرار التوقف، فيحدده اكتمال الشكل، نقصاً أو زيادة، ارتباطاً بشعرية الكتلة النصية كلها. إن الانقطاع مبدأ حيوي سواء من ناحية الأساليب، أو من ناحية البنيات الزمنية للمضمون. لكن القارئ النابه ينظر إلى النتاج دائماً بوصف الكتلة النصية وحدة تعود إليها عناصر العمل جميعها، على الرغم من أن القاعدة الموحدة لهذه العناصر غالباً ما تكون غير مرئية، كامنة في ما هو أعمق من توقعاتنا. فهي لقاء بين فوضى، ونظام خرج منها، لكنه لا يُفقدها حقوقها.

بدأتُ تجربتي الجديدة عبر ما أسميه الإنصات البصري visual listening للنصّ، وتجريبَ ما قد يطرحُه النص عليَّ من سبلِ اشتغالِه فوق فضاءِ الصفحةِ، حيث يبدو النصّ الشعري في بدايته عفوياً في أثناء تدفقه، ثم ينمو ليأخذ شكلاً يتطور باستمرار عبر العمل «على» النص، وعلى ما لم تقترحْه أشكال دوالِه على البنية الورقية؛ على نحو أضحت فيه الكتابة عنصراً فارقاً في إنتاج النص وفي تلقيه. أي أن شكل العمل قد اختلط بما سُمّيَ محتواه. وأصبح فعل القراءة الجاد الذي يعتمد التواطؤ مع النص هو سبيل التعامل مع النصوص الجديدة. ويُعدُّ اتجاهُ الكتابة التي قامت على فكرة الالتفات النوعي من هذه الاتجاهات التي أسهمت في تطور الأنواع الأدبية. حيث قامت الكتابات المختلفة التي استلهمت هذا الاتجاه بالحدّ من سيطرة السمات التاريخية للنوع على تجلياته المختلفة. وهذا ما خلق مواضعات جمالية مستحدثة على تقاليد التراكم الجمالي الموروثة. فحاولت النصوص الشعرية التجريبية المعاصرة أن تخاصم اتجاهات جمالية، بدأت في الرسوخ الآن تحت مسميات الطفولة، أو اللغة الخالية من المجاز، أو شعر الأشياء البسيطة، إلى غير ذلك، وعاشت تجربتها الشعرية بإخلاص، مروضة قدر استطاعتها خطابها في أعمال كابدت في أفقها الشعري الخاص كي تتخلص من وطأة الجماليات القديمة على النص الشعري، ليس على مستوى الجملة فحسب، بل على مستوى الخطاب، فاهتمّتْ بالكتابة، التي حولت النص الشعري من التصاقه بالدعوة إلى تحليقه في الفعل: «فالكتابة متجذرة دائماً

في "ما وراء" لغة، إنها تَنْمُو/مثل بذرة، ولا تنمو مثل خط، إنها تبدي جوهراً وتهدد بإفشاء سر، إنها تواصل /مضاد. الكتابة تُخيف» على حدِّ تعبير بارت في **درجة الصفر في الكتابة**.(٦٣)

الالتفات

أفضّلُ في سياق هذه المقالة استبدال لفظ «التفات نوعي» بلفظ «اقتباس»، لأن مفهوم الالتفات النوعي أدخل في سياقي المفهومي من جهة، ولأنه لا يشير مثل مصطلح اقتباس، الذي يفترض وجودَ أوَّلٍ دخل عليه آخر، إلى الحفاظ على نسق سابق أدخلنا إليه ما لا يفسد نظامه، من جهة أخرى. ففكرتي من خلال مفهوم الالتفات النوعي تقوم على أن النظير النوعي الشعري isotope، من خلال نظريتنا في النوع النووي،(٦٤) هو القابع هناك دائماً دون أصل. ففهمنا عن الأصل، مثل فهمنا عما نسميه حقيقة، يقوم على متخيل فحسب. وطرحي في هذا السياق يقوم على نقضيٍ لفكرة الأصل من أساسها. واستناداً إلى ذلك، فأي عمل هو اقتباساته أيضاً، أي إننا لا نكتب عملاً له صفاء نوعي ما، ثم نُدخل عليه بعد ذلك اقتباسات نوعية أُخَر. إن الاقتباس – بمعناه الاصطلاحي – قابل للتحديد فحسب بعد الانتهاء من النص، أي بعد تحديد انتماء النص أولاً، ثم انحرافه النوعي الذي يعينه الاختلاف ثانياً، والاثنان، النص بانحرافاته، شيء واحد لا يتجزأ، حتى لو كان هذا الانحراف – في رأي بعضهم – تَشَوُّشاً، ونقصاناً: «فنقص الطبيعة موجود في الطبيعة. . . كما أن الكارثة التي تنحرف بها الطبيعة عن طبيعتها هي أيضاً طبيعية. إنها الكارثة التي تمتثل للقوانين لكي تقلب أوضاع القانون».(٦٥) وهذا الاقتباس من دريدا، على الرغم من ارتباطه بالطبيعة، فإنه وثيق الصلة بما أقصده هنا: «إن النص ليس هو القانون، ولا حتى نطق القانون، بل هو مثال القوة الإنتاجية للقانون»،(٦٦) بما في ذلك قبوله المستمر للخرق والمخالفة.

اللفت في اللغة هو الصرف، أو ليُّ الشيءِ عن جهته. ويعد الأصمعي من أوائل من استعمل هذا المصطلح في سياق حديثه عن جرير. يقول ابن المعتز: الالتفات «هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفات عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر».(٦٧) والالتفات في البلاغة العربية من نعوت المعاني، وبعض الناس يسمونه الاستدراك، ومن أهم من عرّفوه قدامة بن جعفر الذي يرى الالتفات في «أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه، أو ظن بأن راداً يردُّ عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً على ما قدمه، فإمّا أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يحلّ الشك فيه»،(٦٨) وذكره المبرد في **الكامل**. أما أفضل من قسم أنواعه في رأيي، وهو تقسيم قائم على المضمون ولغته، فهو ابن الناظر، ويراه القرطاجني نوعاً من التصرف في الكلام بالخروج من حيز إلى حيز. وهناك عدد كبير من علماء البلاغة العربية قد تناولوه اصطلاحًا ومعنى.(٦٩)

استندت كل مفاهيم الالتفات القديمة في تقسيماتها إلى المضمون، ولغته. أي إنها كانت محملة برؤية تحتكم لشعرية الجملة، وللبلاغة الجزئية micro rhetoric. أما اشتقاقي الآتي للمفهوم فهو جديد، لأنه يعالج مصطلح الالتفات النوعي عبر بلاغة الأشكال وشعرية الخطاب، وذلك من خلال ما أسميه كتلته النصية، في إطار من بلاغة كلية macro rhetoric، بصرف النظر عن بلاغة النص على مستوى الجملة. فالانتماء الأدبي يحدده ما هو أدخل في الشكل منه في المضمون. أما على المستوى الإجرائي – على أقل تقدير – فأنا أتكلم دائماً في رؤيتي

النقدية عن شكل المضمون، وعن مضمون الشكل، لأن الاثنين معبأن بأواصر نسب لا يمكن غض الطرف عنها، دون أن يُصابَ تناولُنا بالخلل.

نُعرِّفُ الالتفات النوعي بأنه انصراف الكاتب عن الحدود الجمالية المتعارف عليها – تقليدياً – لنوعه النصي، إلى حدود جمالية لنوع أدبي أو فني آخر، على نحو يجمع أكثر من حيز نوعي واحد في النص. يعني هذا التعريف أن الالتفات النوعي لا يمكن حدوثُه إلا بعد تشكيل ما أسميه «جامع النظير» "archisotope"،(٧٠) أي بعد استقرار نوع أدبي أو فني على هيئة من شأنها إثارة توقعات المتلقي عن شعريته، وتصنيفه النوعي. ولا يقوم الالتفات النوعي إلا بعد استكمال هذا الحدّ من الاستواء الجمالي، أي بعد رسوخ النوع المعني بالالتفات، وليس من قبل ذلك.

قد يسبب الالتفات النوعي شكلاً من أشكال التشويش، أو كسر الألفة الحاد عند المتلقي:

> إن هذا التشويش [يفترض] مسبقاً حضور مؤلِّف، وقصدَه المرتبط باللعب . . . الأمر الذي يشجِّع على القيام بمقارنة. ولا شك طبعاً في أننا لا نستطيع إقامة تحليل الأدبيَّة على القصد الضمني، أوالقصد الصَّريح للمؤلِّف (أي على الوهم القصدي عموماً)، لكننا نستطيع على الأقل أن نقرَّ، في هذه الحالة الخاصَّة، بأنَّ القصد هنا ملائم للدَّلائليات الأدبيَّة، لأنَّ **النَّصَّ المشوَّشَ** أيقونةُ قصدٍ [بالإضافة إلى] أنَّ إلقاء مسؤوليَّةِ هذه المقارنة التَّناصِّيَّةَ على عاتق القارئ هو أمرٌ لا يجعل القراءة تتوقف على أمزجته: فنسقُ اللاَّنحويَّات التي لا مفرَّ منها يجعل القراءة **سيرورة مقيَّدة** ومادامت اللاَّنحويَّاتُ قائمةً، فإنَّ القارئ يعلم تورُّطَه في قراءة مغلوطة وبالتَّالي عدمَ انتهاء مهمَّته بَعدُ؛ والحرِّيةُ الوحيدةُ المتروكةُ له هي أن يكتفي بهذا الحلِّ السَّهل، فيظلُّ دون الإيداع، في منتصف طريقه إلى الهدف. (٧١)

حول المزج والتركيب

تضمّ الكتلة النصية سماتٍ وأساليبَ مختلفة استعارَها النص من أنواع أدبية أو فنية متعددة، من خلال أسلوبين أطلق عليهما: الأسلوب المزجي، الذي لا يمكن فصل مكوناته دون فساد النص، لتداخل عناصره القوي، والأسلوب التركيبي، الذي تتضح فيه أجزاؤه، على الرغم من توافر آليات اتصال وانفصال بين أجزائه المكونة لكتلته النصية. يرجع ذلك إلى احتفاظ كل جزء في النص المُركَّب بسماته النوعية التقليدية. ويقتضي ذلك إحساس القارئ بوجود أصل مهيمن على العمل، سواء بسبب معرفته السابقة بما يُطلقُ عليه التصنيف النوعي للنص، لبروز خواص جمالية فيه تقود القارئ إلى تصنيفه من الوهلة الأولى، عتبة على غلاف الكتاب الخارجي، على سبيل المثال لا الحصر، أو بسبب معرفة القارئ السابقة بالمؤلف والنوع الذي اعتاد كاتبُ النص كتابته. فاسم المؤلف علامة سيميائية دالة على نوع الكتابة، وذلك إذا توافرت معرفة القارئ به. وقد استطاع الشاعر المعاصر أن يخلق من هذه الكتلة نصاً شعرياً، بحيث اكتسبت التقنية هنا شخصية مختلفة «فلم تعد الطريقةَ التي تقدمُ بها القصيدة إلى القارئ، بل هي الطريقة، التي تتجاوب فيها عناصرها [بكل عناية] مع المعنى المهيمن [الحركة المهيمنة في العمل]».(٧٢)

يُعَدّ الالتفات مدخلاً إلى مفهوم كتلة نصية مركبة، تحتفي بالهجنة. ويتخذ الالتفات أسلوبي المزج والتركيب، وهما أسلوبان يمثلان طريقتين مختلفتين للالتفات النوعي الحادث في الكتلة النصية

المعاصرة، سواء بين الشعر والفنون الأخرى بعامة، مثل الفن التشكيلي والتصوير الفوتوغرافي، أو بين الشعر والأنواع الأدبية التقليدية التي تقوم على تقنيات السرد بخاصة. وهذا ما خلقَ علاقاتٍ جديدة جمعت بين الشعر والنثر؛ علاقاتٍ نظِرَ إليها من لدن جانب كبير من أدبيات التراث النقدي العالمي بعامة، والعربي بخاصة، بوصفها علاقات بين ضدين، وكأن النثر هو النفي المنطقي للشعر. ويمكنني في هذا السياق أن أحدد بنيتين نصيتين أساسيتين في طرائق هذه الكتابات، وذلك على النحو الآتي:

١- بنية نصية ساكنة static textual structure: وأقصد بها أية بنية نصية يخلو شكلها، وتنظيمها، مما يسمح بتفاعل إبداعي متعدد، بين المتلقي والعمل، وهذا لا يمنع وجود تأويلات متعددة للنص، سواء بسبب خبرات المتلقين المختلفة التأويلية على المستويات الثقافية والنفسية والأدبية من جهة، أو بسبب طبيعة اللغة الأدبية ذاتها، التي تقود النص في مسارات، واحتمالات تأويلية أبعد مما قصده، أو ما يدركه مؤلفه من جهة أخرى. فبنية العمل هنا لا تحوز ما يجعلها سبباً لتفاعل خاص، أو لتعدد في القراءات.

٢- كتلة نصية: تنقسم - في مهادي التنظيري هذا - أية كتلة نصية على مستوى البنية إلى بنية دينامية مفتوحة، وبنية دينامية مغلقة. وأطلق صفة البنية الدينامية المغلقة على الكتلة النصية التي تحوز في بنيتها ما يمكن أن يؤثر على تلقي العمل الأدبي، بسبب قدرة هذه البنية على منح مسارات تأويلية وتركيبية، عديدة ومتغيرة عبر اختيارات المتلقي القرائية في أثناء تفاعله مع العمل، بحيث إن أي اختلاف يمنحه العمل عبر تفاعل المتلقي معه - بسبب بنيته التركيبية هذه - هو اختلاف مصمم سلفاً من قبل المؤلف، وقابل للتوقع.

أما ما أطلق عليه البنية الدينامية المفتوحة، فاختلافها عن البنية الدينامية المغلقة، يقوم على أن للمتلقي في هذه البنية نصيباً كبيراً، ودوراً فاعلاً في تشكيل العمل، وفي التأثير على بنية الكتلة النصية، وذلك خارج توقعات الفنان، وبصرف النظر عن تصميماته الموجهة ؛أي إن التغير الناتج عن التفاعل بين المتلقي والكتلة النصية ذات البنية الدينامية المفتوحة هو تغير من الاتساع بحيث إنه لا يمكن التنبؤ به. وهي بنية لا يمكنها الوجود دون حضور تمفصلات في كتلة العمل النصية، سواء اتخذت الأسلوب التركيبي، الذي تكون وحداته أكثر استقلالاً ووضوحاً واستقراراً في العمل، مراعاةً لما درج عليه الذوق الأدبي فيما يخص الحدود النوعية التقليدية، أو كانت هذه البنية أقرب في تجلياتها إلى الأسلوب المزجي، الذي يصعب تحديد الحدود النوعية فيه، لاختلاط أنواع أدبية و/أو فنية مختلفة، على نحو لا يعرف استقراراً، مثل النصوص المعاصرة التي مزجت بين فنون المقامة، والسيناريو السينمائي، وقصيدة التفعيلة، والنثر الفني، وقصيدة العمود، والصورة الفوتوغرافية، إلخ. في كتلة نصية واحدة. كما يمكنني أن أميز على مستوى نظري آخر، بين ما يظنه القارئ نوعاً تنتمي إليه التفاتات النص النوعية كافة، وسأشير إليه بالنوع المضيف hosting genre، وكلّ التفات نوعي من هذه الالتفاتات، وسأشير إلى كل منها بالنوع الضيف^1 ، والنوع الضيف^2 ، إلى النوع الضيف^n guesting genre. فإذا ما تحرينا أن نقبض نظرياً على العلاقات الأساسية بين نوعين - استناداً إلى الوعي النوعي التقليدي- ممزوجين أو مركبين، لوجدنا أن هذه العلاقات لا تخرج في بنيتها المنطقية الأساسية عن أربعة احتمالات أولية ممكنة، تقع بين الأجزاء التي يتم التركيب بينها، وهذا لا يعني هيمنة ما قد يُسمى أصل على فرع، لأن النتاج سيظل هجيناً دون منازع، بعد أن خان ما نسميه إجرائياً الضيف والمضيف معاً:

١- علاقة تعويض substituting: أن يحل محلَّ جزءٍ من النص في النوع المضيف وفقاً لنظرية الأنواع التقليدية، جزءٌ ينتمي - في نظرية الأنواع التقليدية - إلى نوع آخر، هو الضيف. هنا يقوم

جزء نصي له سمات نوعية مختلفة عن النوع المضيف بالقيام بوظيفة نصية، تقع تحت سيطرة النوع المضيف، وغالباً ما تستخدم هذه العلاقة فيما أسميه لاحقاً السرد في الشعر.

٢- علاقة إتمام complementing: أن يُمزجَ جزءٌ من نوع، أو أكثر، درج الأدب التقليدي أو المدرسي، على التعامل معه بوصفه نوعاً مختلفاً، مع نوع آخر، أو أكثر، بحيث لا يمكننا الفصل بينهما. وهي علاقة يغلب عليها المزج لا التركيب، وغالباً ما تنتمي إلى ما أسميه لاحقاً السرد الشعري. وهي تضيف أبعاداً جديدة إلى النوع، إذ تسهم في كسر الحدود بقوة بين ما اصطلح على التعامل معهما بوصفهما نوعين، اتحدا بسبب هذا المزج، الذي يرتبط إلى حدٍّ كبير بالوعي الجمالي للشاعر.

٣- علاقة معارضة conflict: وأعني بها في طرحي هذا أن الالتفات النوعي جاء على نحو تسبب في وجود تعارض ظاهر، سبب نشازاً dissonance بين سمات نوع - ينظر إليه على أنه نوع - مضيف، وسمات نوع - آخر ينظر إليه على أنه نوع - ضيف، على مستويي شكل المضمون أو مضمون الشكل. وهذا التعارض يرجع إلى أهلية المتلقي التأويلية في المقام الأول، وبصرف النظر عن قصدية المؤلف، التي لا تحوز أية ميزة في هذ االتناول، إلا باستثناءات نادرة، كأن يقصد الكاتب خلق شكل من شكول التغريب بينهما بالمعنى البريختي.

٤- علاقة تأكيد accenting: تظهر هذه العلاقة واضحة حين يتم استخدام نظام ما يسمى النوع الضيف من أجل أن يقوم باشتباك دلالي في جزء من النص المسمى النص المضيف، فحين أقول مثلاً:

ثَمَرَةٌ مِنَ التِّيهِ
تَ
سْ
قُ
طْ.(٧٣)

فقد أكد هذا الشكل معنى السقوط، ولكنه استعار هذا التأكيد من نوع يقع في خارج الأنواع الشعرية ينتمي إلى الجانب البصري، وتقنيات الطباعة. على الجانب المقابل يمكن استخدام هذه العلاقة ذاتها في إضعاف المعنى الواضح من أجل معنى أكثر تخفياً كامن في النص الشعري، كما نص شعري يصف شعور أمٍّ، ترى سقوطَ ولدِها شهيداً:

- بَغْتَةً..
تْ
طـ
قـ
سـ
فَرَاشَةٌ..
فَطَارَتْ دَعَوَاتٌ بِيضٌ،
مَلأَ رِئَتَيَّ .. حَفِيفُهَا.(٧٤)

إن معنى السقوط هنا وإن كان دالاً على الموت والاستشهاد على المستوى اللغوي، لكنه دل على الطيران والسمو على المستوى البصري، فسقوط هذا الشهيد، كما وضحته طريقة الكتابة كان إلى الأعلى.

إن كل قصيدة شعرية هي نظام استثنائي، فالشعر ليس أصل الشعر. يمنحنا هذا الفهم نصوصاً لا تتوقف عن إثارة المشكلات، بسبب هجنتها من جهة، أو بسبب ثرائها التأويلي من جهة أخرى، ونزوعها إلى الالتفات إلى ما هو كامن من وراء العلاقة بين الكلمات وأشيائها، وبين النصوص وأنواعها، وبين النص كتابة، وفكراً. هكذا توقف النص الشعري المعاصر عن أن يكون محض كفاءة ترتبط بعَروض القصيدة. يشير اتجاه الكتابة الشعرية الآن – بوصفه أحد المراكز التي ينطلق منها الشعر المعاصر – إلى وجود طاقة جديدة كامنة يمكن أن يستفيد الشعر منها، تقع بين دلالة النص الشعري وبنيته الشكلية المشتغلة فوق بياض الصفحة، حيث أضحى الشكل نقطة التقاء مجموعة قُوى تؤثر فيما يمكن أن نسميه اتزان النص. فشكل النص الشعري الآن هو كينونته، بعد أن بدأ انتقال حساسية التلقي الشعرية من السمع إلى البصر. فأضحى شكل النص الآن عاملاً لا يمكننا غض الطرف عنه ونحن نتكلم عن حساسية تلق جديدة، وعن آليات إبلاغ شعري جديد، تعتمد القراءة أكثر من اعتمادها الشفاهة. وهو ملمح غاب عن تراث القصيدة العربية طويلاً، بعد أن ظل الأدب المؤسسي المدرسي والأكاديمي، في الوطن العربي بعامة، مصراً على استدامة شروط فعاليته القائمة على الشفاهة قروناً طويلة، من خلال تسييس رؤيته حول الاتجاهات الإبداعية والنقدية الجديدة، مختزلاً الحراك الأدبي في دعاوى إيدويولوجية، مثل الحفاظ على التراث، وحماية الأدب واللغة العربية، إلخ. أما الشعراء المعدودون في كل أمة، فيتجمهر حول وعيهم الشعري جمال خاص يتجلى في مفاهيمَ جديدةٍ طازجةٍ للكتابة، لها غواياتها، وتناقضاتها، لها جغرافيتها المجازية وأشكالها المغايرة لتراث السلف، لها التفاتاتها النوعية الجديدة التي يهرب الشاعر من خلالها من كل صرامات الأصول والبدايات.

يرفض الشعر أن يسكر بالمعنى على حساب ثراء التأويلات والالتباس الجميل، مثلما يأبى أن يهتم بالحشو المنمق على حساب الصفاء. فالنص الشعري بنية مفتوحة دائماً، قد ترفض – عن طواعية – أن تتلاعب بالعواطف من أجل النجاح، وأن تفقد نشوتها الخاصة من أجل الجمهور. وبالرغم من ذلك، فإن الشعر مغامرة منغلقة على نفسها، وسبب انغلاقها هو انفتاح المعنى فيها، تأرجحه المستمر بين إمكانات تأويلية متضاربة ومختلفة. وسأعرض هنا إحداثيات ثلاثة، أسهمت في إحداث التفات نوعي في النص الشعري المعاصر، وهي على النحو الآتي: السرد الشعري، والسرد في الشعر؛ مُرَكَّبُ النص الشعري التشعبي؛ مَزيجُ النص بالصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية، أو بالتشكيل الحرفي.

السرد الشعري، والسرد في الشعر

دلف التجريب إلى النص الشعري المعاصر وكأنه نواة تنبؤ، عبر مسير، اعتمد الفقر الأسلوبي، والتقشف البلاغي من أجل الاكتشاف. فقد سبق التخلي – الاحتفاظ بأقل القليل من الصنعة الشعرية، والتقاليد الأدبية الموروثة – التحليَ. إن التجريبَ نوع من العرافة، تصدق إن صدقت. يتنزه التجريب عن القناعة والاقتناع بما يسمى حقيقة، لأنه لا يقدم حلولاً بقدر ما يثير أسئلة. فالتجريب لا يثبت أصالته إلا حين يصل به الشاعر إلى حد الإعياء فحسب. هكذا ظل النص الشعري في تجربتنا يطرح طريقتنا الخاصة في اقترابنا من الواقع وفي التعبيرِ عنْه.

أدركت في بداية التسعينيات أن قصيدة النثر في مجمل طرحها لم تزل - مثل قصيدتي التفعيلة والعمود - تتعامل مع الموضوع الشعري - لو صحت هذه التسمية - من موقف مثالي يتهم الواقع، ولا يجاوزه، وربما يعبر عنه بصورته الخام، وكأن علاقة الكلمات بالأشياء تحتاج إلى واقعية جديدة. فشابهت قصيدة النثر في ذلك النماذج السيئة من قصيدة التفعيلة. وهذا ما أوقع معظم نصوص قصيدة النثر في سذاجة واقعية، قديمة، لا تختلف جذرياً عن المحاكاة القديمة إلا عبر آليات الإنتاج فحسب، لا في مجمل الرؤية الشعرية. فالمحاكاة القديمة اعتمدت على التشبيه بنسبة كبيرة، ثم الاستعارة التي نقلتها من عالم المرجع إلى العوالم الممكنة التي أنتجتها، ليعيدها المتلقي الباحث عن المعنى المطمئن ثانية إلى عالمه. أي إن التطور الشعري الحادث عبر اشتغال الاستعارة الكثيف في معظم نصوص الطليعة الحديثة كانت نتيجته خلق مسافة بين العالم الشعري والعالم المعيش فحسب، دون أن ينال النص الشعري نصيباً كافياً من طزاجة الرؤية أو حداثة الشكل، بل قام الاختلاف بين معظم المشاريع الشعرية العربية في القرن الماضي على ما تفرزه آليات إنتاج النص الشعري على المستوى البلاغي التقليدي بمعناه الواسع. هكذا ظلت كتلة كبيرة من قصائد النثر تدور في الفلك القديم ذاته، فلم تتطور إلى عالم الكشف الذي لا يمكن الدخول إليه إلا بالمفهوم الترانسندنتالي؛ أن أكتب في خارج نطاق خبرتي، وإن كان المكتوب في نطاق معرفتي. فإبراز الأشياء الصغيرة والتفاصيل لا يكفي للخروج بالنص الشعري إلى مساحات جمالية جديدة. إن التفرقة الأساسية في وعيي الجمالي الآن تهتم باتجاه مفهومي الجديد عن السرد الشعري، وتتعامل ـ على أقل تقدير - مع القضية المطروحة ونفيها بوصفها قضية شعر أو لا شعر، لا بوصفها قضية شعر أو نثر، بحيث يمكن لنصوصنا المعاصرة، عبر إنشائها المزجي والمركب، ومن خلال إطارها الخارجي الحامل للمضمون الكلي للعمل دلالة وتأثيراً، أن تحوز تأثيرها الشعري القوي، دون أن تتحلى مقاطعها بالسمات الشعرية المباشرة التى اعتادها الذوق الشعري العام تاريخياً على مستوى الجملة. فهي نصوص تستبدل بالنثر اللاشعر، وتضع الشعر أمام اللاشعر، وهو فهم جمالي مختلف عن السائد.

يُنظر دائماً إلى الشعر بحسبانه لغة خاصة. وقد تجلت هذه الخصوصية منذ القرن التاسع عشر من خلال مقولة تذهب إلى أن علامة انتماء النص إلى الشعر هي غياب تطابقه مع لغة الخطاب اليومي. تقوم نصوصي على كل ما يخالف هذا الرأي، لا يُعد الشعر شكلاً متميزاً للخطاب بسبب خصائص لسانية مطلقة: دلالية، ومعجمية، وأسلوبية، بل بسبب خصائص تمنح كتلته النصية صدمتها الشعرية المميزة، على نحو نسبي. وهذا ما يجعلنى أذهب إلى أنه ليس صحيحاً بالضرورة ما شاع قروناً عديدة من أن اللغة الشعرية تختلف عن لغة الحياة اليومية، سواء ما تعلق بالمستوى اللساني منها أو ما ارتبط بالتعريف التراثي السائد للشعر. هذا التعريف الذي حكمته أذواق وخطابات تاريخية، ومفاهيم تقليدية يحاول تيار نقدي سلفي استدامة شروط فعاليتها، وهي مفاهيم اختزلت الشعر إلى بعض صفاته التاريخية والنسبية على نحو أدى إلى تكريس رؤية معيارية شكلية خاطئة، رؤية لا تاريخية، ما زال الشعر يعاني منها حتى الآن على مستويي الإبداع والدرس النقدي معاً. بل إن النص الشعري بات يتميز بتأثيره الكلي، بشعرية الخطاب كله في تجاوراته، لا بشعرية كل جزء فيه. هذه إضاءة فارقة على مستوى وعيي الحالي بالمفهوم، فالحدود بين ما يسمى الجملة الشعرية والجملة النثرية غائمة، وستظل لعبة في يد الشعراء العظماء القادرين على تحويل ما ينسب تقليدياً إلى النثر اللاشعري إلى الشعر.

استقر مصطلح السرد في الخطاب النقدي المعاصر ليشير إلى «عملية تواصل تتضمن قصاً قابلاً للنقل، يترتب على وجوده قيام بناء زمني، تتعاقب فيه أحداث، بوصف الزمن تنظيماً لمكونات قصة، أو حكي، يحدد العلاقات الكرونولوجية بين القصة أو الحكي، والنص. فالبنى القصصية تقدم خصائص متكررة على نحو لافت يمكن ملاحظتها من متلقي العمل في تواترات، أو في اضطرادات مميزة، تشيد نحواً قصصياً».(٧٥) كما يشير مصطلح السرد إلى «طبيعة الوسيط الذي يتجلى فيه السرد، وهذا ما يفصل السرد الأدبي عن غيره من الأنواع السردية الفنية غير الأدبية، مثل السرد السينمائي، والإيماءات، واللوحات، والصور المتحركة، إلخ.».(٧٦) هناك دور بارز للشكل السردي و/أو الحكائي في تشكيل المعرفة التقليدية؛

> فالسرد هو الشكل الجوهري للمعرفة التقليدية، بمعانٍ عديدة. فأولاً، تسرد القصص الشعبية . . . ما يمكن تسميته النجاحات أو الإخفاقات التي تلاقيها جهود البطل، التي تضفي مشروعية على المؤسسات الاجتماعية (وظيفة الأساطير)، أو تمثّل نماذج إيجابية أو سلبية (البطل الناجح أو الفاشل) للتكامل في المؤسسات القائمة (الخرافات والحكايات). بهذه الطريقة تتيح السرديات للمجتمع الذي تُسرد فيه، من جهة، أن يُحدِّد معاييره للكفاءة، ومن جهة أخرى، أن يُقيِّم على أساس تلك المعايير ما يُؤدّي أو يمكن أن يُؤدَّى فيه.وثانياً، يستخدم الشكل السردي، تنوعاً كبيراً من ألعاب اللغة. إذ تتسلل إليه بسهولة المنطوقات الإشارية . . . ومنطوقات الواجبات التي تحدّد ما يجب عمله، بالنسبة إلى عالم المرجع ، أو بالنسبة إلى علاقات القرابة، والاختلاف بين الجنسين، والأطفال، والجيران، والأجانب، وما إلى ذلك.(٧٧)

وتقترب الموضوعات الشعرية دائماً من السرد حين تحتفي بحيزها الزماني والمكاني. الأسلوب هو الذي يحرك المضمون تجاه هدف جمالي خاص بالشعر. والأسلوب في النص الشعري هو شخصية النص، هو حركة الجمال فيه. أما البنية الكلية للنص الشعري المعاصر، في النصوص الجامعة بخاصة، فهي حركة المضمون في شكل العمل، وفي ثناياه. فلعبة النص الشعري تظل لعبة في الزمن الذي يحوكه النص لموضوعه. الشعر يفرض من زمنه زمناً آخر، متمنعاً على الاستناد إلى غير بنائه، واقتصاده الخاص.

يسير اتجاه ما يسمى بقصيدة النثر الآن – من نظرتنا الإجمالية المتأملة لواقع النتاج الشعري العربي المعاصر – بثبات نحو السرديات التى تستعين في كتابة العمل الشعري بأنواع أدبية – وربما بأنواع فنية – أخَر، لكن المحصلة تحتفظ بأثر شعري كلي، بوصفها بنية نصية كبرى، لها كتلة مركبة، ذات معمار يحتفي بالتجاور، ويضم الكثير من الدلالات الحبيسة والهامشية، أعمال تهتم بالرمادي، ولا ترسم أكوانها بالسواد وبالبياض فحسب.

يوظف اتجاه السرد الشعري الحالي، مزجاً وتركيباً – الذي بدأته مع زملاء لي، معدودين في الوطن العربي، والذى أتوقع له ذيوعاً في المستقبل القريب – نصوصاً نوعية مختلفة أُصطُلِحَ على انتمائها تاريخياً إلى أنواع غير شعرية. كما يمكن إرجاعها أسلوبياً إلى أشكال أُصطلح على أنها أشكال غير شعرية، بالرغم من أنها تقوم – في نصوصنا – بوظيفة شعرية دون منازع. أى إن المقصد النوعي في تطور

هذا النوع من الكتابة يمكنه - وهذا رهين قدرة الشاعر - أن يضم أنواعاً أُخَر، لها أساليبها المتنوعة، وانتماءاتها التقليدية المختلفة، دون أن يؤثر وجود هذه الأساليب والانتماءات، على الرغم من إمكانية تصنيف كل نوع كتابي - جزئياً - في هذا الشكل، إلى منطق تمثيل جنسي تقليدي مختلف على مدار النص. فمنذ أن خضع العمل الشعري في الكتابات الجديدة لرؤية إبداعية تتجاوز مفهوم التجميع المنفصل لمجموعة من القصائد المكتوبة في مناسبات متعددة، وفي أحوال وموضوعات مختلفة، أصبح العمل الشعري أكثر قرباً من أشكال التركيب أو التصميم الجمالي - المعروفة في الأعمال الأدبية السردية - من مفتتحه إلى نهايته. وأُنظِّرُ الآن لهذا الاتجاه باسم السرد الشعري.

يُعدّ السرد الشعري مغايراً للسرد في الشعر: الأول يقوم على الأسلوب المزجي، والثاني يقوم على الأسلوب التركيبي، الذي تقوم جمالياته على ما يجمع بين أنواع مختلفة في كتلة نصية واحدة، بالمفهوم التقليدي لهذه الأنواع، أي بالمحافظة على استقلالية أجزائها. وهو أسلوب على الرغم من تجريبيته، فإنه في بعض تجلياته لا يزال يضع الثنائية الأزلية دوماً أمام ناظريه، شعر أمام نثر، ويقوم على التركيب بين نوعين - على الأقل - يحمل كل منهما خصائصه الأسلوبية والجمالية بقدر أكبر من الانفصال أو التمايز الجمالي، بمفهوميهما التقليديين. فيكون تبئيره حينئذٍ متجهاً إلى نحو الجملة، دون الالتفات إلى شعرية الخطاب. أي إنه نص مركبٌ من عنصرين يحمل كل منهما خصائصه المنفصلة جمالياً. وهذا ما قامت به بعض المحاولات التجريبية الشعرية الستينية، وتبعها في ذلك عدد من نصوص السبعينيات، بعكس السرد الشعري، الذي لا يحمل وطأة هذا الاختلاف على مستوى الوعي الإبداعي من جهة، أو على مستوى قدرة هذا الوعي على ترجمة صناعته إلى نص مزيج لا يمكن الفصل بين أجزائه، من جهة أخرى.

أقصد بالسرد الشعري ذاك المزيج الذي لا يمكن فصل عناصره دون الإخلال بالحس الشعري الكلي للخطاب. إن تبئيره الأساس قائم على نحو الخطاب، فثراء النص الشعري فيه يظهر على مستوى النص كله. ومن الممكن من خلال هذا المفهوم أن يحوي النص الشعري - ولا أقول القصيدة - مقاطع، والتفاتات نوعية تخدم الأثر الشعري الكلي للنص، ولكنها تنحرف على مستوى الجملة عن مقاطعه الشعرية الشكلية الواضحة والمباشرة الإيقاعية، وإن انتظمتها جميعاً بنية سردية ما. أما السؤال الأساس الذي يطرحه منطق تناول الموضوع هنا بين العلاقات الثلاثية للمفاهيم الثلاثة فيتنقل بين حدود تجتمع وتفترق لاحتمالات ثلاثة: أينقسم السرد إلى سرد شعري وسرد نثري؟ أم ينقسم الشعر إلى شعر نثري وشعر سردي؟ أم ينقسم النثر إلى نثر سردي ونثر شعري؟ وفي الأحوال الثلاثة يجب أن نقوم بتعريف المُنقَسِم.

أذهب في هذا الجانب التنظيري إلى أن الشعر أجاب عن هذه الأسئلة كلها، بعد أن مرَّ بها على المستوى التاريخي، وداولها جميعاً، وإن كنت أرى أن زمن الشعر الحالي قد بدأ يميل أكثر إلى الاستقرار على الاحتمال الثالث، وهو هيمنة النثر الذي انقسم إلى نثر سردي ونثر شعري، الذي مال هو الآخر إلى شكل جديد من أشكال السرد. فظهر ما أطلق عليه «السرد الشعري». تقوم علاقات السرد الشعري هذا بين انقسامات الاحتمالين الأول والثالث، أما تبرير ما أذهب إليه فيمكنني إقامته من خلال ما نلاحظه جميعاً من ذيوع بنية حكائية لها قوام زمني خاص في كثير من النصوص الشعرية المعاصرة.

أضع هنا إشارة مهمة - لصيقة بالتعريف - تذهب إلى أن القوام الزمني في مفهومي عن السرد الشعري له شروط إنتاج مختلفة عن البنية الزمنية السردية المتماسكة في السرد

الشعري القديم، في أنواعه المعروفة بخاصة، لاتسامه في تعريفنا ببنية زمنية مفككة. فأنا لا أعد النص الشعري التفعيلي في ملحمة، على سبيل المثال، شعراً بل سرداً شعرياً. وهنا يمكننا أن نوظف مصطلح التقاطع أو المقاطعة interruption – المستخدم في دراسات الأدب المقارن – من أجل الإشارة إلى هذه الكينونة. أما أشهر أمثلة هذا السرد الشعري على الرغم من غياب انتمائه إلى مفهوم النص الشعري، فهو النص الدرامي المكتوب شعراً.

الإشارة الثانية اللصيقة بالتعريف هي أن كلّ نص شعري يتسم ببنية سردية، بصرف النظر عن نوعه، لو اهتم بالقص، وبصرف النظر عن أسلوبه؛ أكان شعراً أو نثراً بالمفهومين التقليديين للشعر وللنثر. ومن البيّن أن كثيراً من النصوص الأدبية الحالية تميل نحو النثرية والتقشف البلاغي، على الرغم من انقساماتها إلى انقسامات فرعية كثيرة، منها ما هو سردي، وله بنية زمنية محكمة تقود النص بالضرورة إلى تبئير بعينه، ومنها ما هو شعري وله قوام زمني غالباً ما يتسم بالتفكك، ويقود النص إلى فجواته. يعني هذا التوضيح أن السرد الشعري القديم في حقيقته ليس شعراً، وإن اتصف به، بسبب تماسك النص الزمني فيه. أما مفهومنا عن السرد الشعري الآن، فيُنتجُ بشروط إنتاج جديدة، وعبر وعي وحساسية جديدين. فهو يخاصم التقاليد النوعية السردية المحافظة في الأنواع الأدبية التي اعتاد هذا السرد الشعري الحضورَ فيها، مثل الملاحم، والدرامات الشعرية، والسير الشعبية، مثلما يجافي الترابط الزمني في بنيته. فلم يكن في إمكان السرد في الملحمة، والدراما الشعرية، والسيرة الشعبية الموقعة، إلخ. إلا أن يكون نثراً، حتى لو كتب بمفهوم الشعر التقليدي؛ الموزون المقفى، وذلك بسبب الحضور القوي لبنية زمنية سببية. وهذا ما يخالف سمات مفهومنا عن السرد الشعري، الذي يتسم حالياً ببنية زمنية مفككة، لكنها قادرة على ضمّ النص في لُحمة واحدة. وفي الإفاضة في معالجة هذا الموضوع مباحث، لا أجد مكاناً لها في هذا السياق لأعرض فيه ما أستحسنه منها. ويمثل حضور السرد في الكتلة النصية الشعرية تشويشاً ما على القارئ الذي اعتاد على النص الشعري التقليدي، كما يؤثر هذا التّشويشُ في الصُّوَر الأدبيَّة أيضاً، لكنه يكون ناجعاً، وذا أثر شعري قوي، إذا كُتبَ بغية تدمير الأعراف الأدبية التقليدية. فالتأويلُ لا يشكل كشفاً لشفرتي النص الجمالية والموضوعية فحسب، بل يشكّل أيضاً وعياً بتقاليد نوعية ما؛ تُرشد عملية التقويم الجماليّ لأي نص.

يرى لوتمان أنه «لكي يمكن للنص أن يكون ذا وظيفة شعرية، يتحتم أن يكون ماثلاً في وعي القارئ توقع الشعر، والاعتراف بإمكانية أن يكون، كما يتحتم أن تتوافر في النص نفسه تلك 'العلامات' المعنية التي تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص، والحد الأدنى من انتقاء هذه 'العلامات' هو الذي نستقبله بوصفه 'الخواص الأساسية المميزة' للنص الشعري».(٧٨) وهذا ينطبق إلى حد كبير على ما أسميه السرد الشعري. هناك في العمل الشعري قصدٌ ما، فضلاً عن حد أصغرَ من مظاهر النظام الشعري. وأتفق مع رأي لوتمان على أنه إذا قنع كل من المبدع والمتلقي من تلك المظاهر النصية بذلك الحد الأصغر الذي لا يُعَدُّ النصّ شعراً من دونه تحقق وجود الشعر. إن الشاعر يحاول الوصول ببنية النص إلى هذه الغاية، بل إنه يذهب أحياناً إلى أبعد من هذا الحد حين يضع في عمله بعض مقاطع لا تكاد تعتبر شعراً إلا بفضل اندراجها ضمن نسق نصي أكثر رحابة واتساعاً، وهو النسق الذي يحظى – كما أشرنا – بحدٍّ أصغرَ من السمات الشعرية المنتقاة، «وإن كانت هذه المقاطع لا تكاد تتميز بشيء عما ليس بشعر، إذا تناولها الشاعر بمعزل عن النسق الذي اندرجت فيه».(٧٩) هذا التنظير أوظفه هنا ليصف انتماء ما أقصده بمصطلح السرد إلى ما هو شعري.

كان هذا الفهم هو ما وقعت عليه إبداعاً في أثناء كتابة **النشيدة**. انتمى ديوان **النشيدة** إلى مفهومي النظري عن السرد الشعري. بدأتُ هذا العمل بكتابة مقامات لم أدرِ أنها ستكون بعد ذلك جزءاً أساسياً من بنية هذا النص الشعري. فقد قادتني هذه الكتابة إلى البحث عن نص شعري يضم كتابات أسلوبية عديدة اعتادت الجماليات التقليدية وطرائق الكتابة الكلاسية على التفريق بينها. حمل ديوان **النشيدة** جدلاً متنامياً لعلاقة الأنا بالأنا بوصفها أنا آخر، ولعلاقة السرد بالشعر على مستوى الإيقاع، ولعلاقة الأصالة بالمعاصرة على مستوى الموضوع، عبر حبكة شعرية تتصارع فيها خطابات ثنائية مختلفة دون أمل في انتصار أحد هذه الثنائيات على الآخر، خطابات لم أفضل أياً منهما بعد أن عشتها - منحازاً إليها - جميعاً في أثناء الكتابة. لعب هذا العمل بحرّية على هذه العلاقات، دون أن يترك لأي قطب في هذه الثنائيات التقليدية أن يجذبه إليه؛ فقد كان مصراً على الجدل الذي يخلق بين هذه العلاقات المتشابكة أصالة ما تخلّقت من هجنته. من هنا كان عنوان العمل **النشيدة**: «اختلاط الشعر بالنثر». كان نص إزرا پاوند حاضراً وأنا أسَمّي هذا الديوان. أما المقام الأول في **النشيدة** فكان مقام الحلم. بدأ هذا النص بقراءة ضالة لكتاب **المواقف والمخاطبات** للنفري. لقد استخدمت لغة النفري، لكن الخطاب خطابي.

كان المقام الأول معبأً بتناصات لقصة آدم والخلق. ثم توالت المقامات بعد ذلك: مقام العشق، ومقام الكتابة، ومقام البلاد، وأخيراً، مقام القصيدة. كنت أشعر وأنا أكتب هذا العمل في التسعينيات أنني وقعت على شكل جديد من أشكال الكتابة الشعرية التي احتفت في بنيتها بالمقامة، وقصيدة التفعيلة ذات الإيقاع التجريبي، وقصيدة النثر، والقصيدة العمودية التي اختتم بها علاء الراوية رثاءه بعد موت علاء القرين. حاولت في هذا الديوان أن أكتب كتابة حرة غير مقيدة، في إطار نصّ شعري جامع، يهتم بما أطلق عليه السرد الشعري الذي تضمه كتلة نصية تحتضن سرداً يخدم النص الشعري، ارتباطاً بشعرية الخطاب كله، لا بشعرية كلّ جزء من أجزائه. وما زلت أشعر بأن جزءاً ما من الشعر العالمي المعاصر سيتجه إلى هذا الشكل عاجلاً أو آجلاً، بحيث تمتص السرديات الأنواع الشعرية، لتجد الأنواع السردية نفسها في النهاية وقد قبض الشعر على روحها من خلال شعرية الخطاب، لا شعرية الجملة. أما التلقي الذي سيفرض نفسه علينا سريعاً فهو ذاك الذي سيقوم على المشاهدة، على رؤية شاملة لا تفصل الموضوع عن شكله، ولا ترتبط بلغة واحدة فقط، بل يضم في أفقه بنيات عدة. أي إن التلقي القادم سيجذب الأنواع الأدبية إلى مفهوم أكبر وهو مفهوم العرض الذي يعتمد على المشاهدة القائمة على تعدد اللغات المشكلة للرسالة. وهذا ما سيربطه على نحو قوي بمفهوم الكتابة. يقول أبو حيان التوحيدي: «الكتاب يُتصفّح أكثر من تصفّح الخطاب، لأن الكاتب مُختارٌ، والمخاطِب مضطر، ومن يَردُ عليه كتابُك فليس يعلمُ أسرعت فيه أم أبطأت، إنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت، وأحسنتَ أم أسأت، فإبطاؤك غير إصابتِك، كما أن إسراعك غير معفىّ على غلطك».(٨٠) يشير هذا الاقتباس التراثي إلى تغير الحكم النقدي وفقاً للوسيط الذي يتجلى فيه النص، إنتاجاً واستقبالاً، قراءةً وإنشاداً. لقد أصبح المستقر في التلقي الشعري الآن هو التلقي القائم على القراءة لا السمع. وهذا ما أثر على جماليات النصوص الشعرية المعاصرة.

مُركَّبُ النصِّ الشعري التشعبي hypertext

كنت مدفوعاً إلى التجريب الشعري بفهمي عن اللغة المستخدمة، تلك التي تقطن منطقة كبيرة من لاوعي كل منّا، بوصفها مخزوناً وتراثاً، مثلما كنت أرى أن لغتي، وأنا في عمق مكابدتي لها، تستخدمني أكثر مما أستخدمها. كنت أحِسّ قصورها عن التعبير عن أفكاري في اضطرامها الذي لايهدأ، قبل أن تلبس اللغةُ الفكرةَ في الكلام وفي أساليبه. كان الشعر مضطرماً بأسئلة من قبيل: كيف يمكن أن يتحول النص الشعري إلى جسد فني متكامل؟ وكيف تساندُ طاقاتِ اللغةِ التعبيريةَ أدواتٌ أخر غير الملفوظ؟ وكيف يقاوم الشعر الزمن؟ ولم تكن لمثل هذه الأسئلة إجابات واضحة لديّ. كان الشعر متمنّعاً عليّ سنتين كاملتين. في هذا الوقت، حدثت مذبحة المسجد الأقصى في مطلع التسعينيات. زارني بعدها بأيام قليلة الشعر، فبدأت كتابة ديوان **سيرة الماء**،(٨١) وذلك في النصف الأول من التسعينيات. كانت المادة الخام للعمل ذات شحنة وطنية ودينية بسببِ تأثري بهذه الواقعة، وإن كنت قد حاولت التخفف منها كيلا أقَع فيما وقعت فيه من قبلُ. ولم يكنْ ذلك في مقدوري دون طرحِ احتمالات النص المختلفة. ولكن كيف وأنا أتعامل مع تأويلي الخاص للقصص الدينية، وماذا عن سيطرة التأويل الذي ارتبط بما وقر في الوعي الجمعي؟ كان السؤال صعباً وقِصص يوسف، نوح والطوفان، الخلق، النار، البعث، وغيرها تطِلّ بقوة في هذا العمل. فهل يمكن أن يؤدّي اللعب بطرائق الكتابة البديلة إلى تفتيت المعنى الإيدولوجي لهذا النص، وإلى التخلصّ من سطوة الأثر الدينيَ فيه؟ وهل يمكن أن يقترح اللعب طرائقَ جديدةً في الإنتاج الشعري، وفي سبل تلقّيه؟ كنت أدركُ أنّ الفنّ قالب تمتزج فيه القيمُ بالبناءِ، فهو يتعالق على نحو جدلي مع نشاطات إنسانية أخر، كما يَشتبك مع قيم الواقع المعيش.(٨٢)

اكتشفت في أثناءِ دراستي لقضية النوع الأدبي وارتباطه بمظاهر الأداءِ الفني وبتجلياته في التراث والموروث العربيين – الموضوع الذي كان جزءاً من أطروحتي لدكتوراه النقد في أكاديمية العلوم المجرية – وقوع الراوي الشعبي في داخل بنية النصّ السردي. فراوي السيرة الشعبية لايؤدّي محفوظه فحسب، بل يضيف عليه، يعدّل أحداث سيرته وفقاً لمقتضى الحال. إنه منتجٌ ومستهلكٌ إيجابي، يقع في داخل بنية العمل السردي، وفي خارجها في آن واحد، وهذا لا يمكن حدوثه دون أن يتحلى العمل بسمات البُنى المفتوحة. كيف يمكن أن أجعل المتلقي راوياً لنصي الشعري؟ كيف يمكن أن يكون مستهلكاً ومنتجاً في الآن ذاته؟ كانت إجابة مثل هذه الأسئلة على المستوى الإبداعي هي السبيل الوحيد إلى الخروج من سطوة النص التراثي على هذا الديوان، وهذا ما مكنني بعد الانتهاء من كتابة النص من تفتيت وحدته، من جعل النص في ترتيبه بلا مركز، ليقبل النصّ إعادة بنائه أكثر من مرة في قراءات تركيبية متعددة، فرضتْها طرائقُ كتابته، التي أرغمت المتلقي على التدخل في النص واختيار انحيازاته النصية الخاصة، بسبب طبيعة بناءِ العمل وبنيته الكلية ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟ فلم يكن أمامي مثالٌ أحتذيه، وبالإنصات للنص بدأ ديوان **سيرة الماءِ** يقترح عليّ سبل اشتغاله الفضائي. وبدأ يأخذ شكله النهائي عبر محاولات كتابة كثيرة، تحريت فيها التخلّص من عادات الكتابة التي أتقنتُها في أعمالي السابقة.

انتمى ديوان **سيرة الماء** إلى ما يسمى النص التشعبي، وهو مصطلح يُنسبُ إلى ثيودور نلسون في ستينيات القرن الماضي، ويشير إلى النصوص الإلكترونية متعددة السياق، التي تتسم بقدرتها على منح اختيارات عديدة للقارئ، وهي نصوص مكونة – عبر التراكب – من

وحدات نصية جديدة نتجت من مساهمات أفراد مختلفين. فقد يشتبك مع النص الأصلي نصوصٌ خارجية أخرى، بما في ذلك الهوامش والتعليقات. وهذا يمس ما يشير إليه رولان بارت بلفظ lexia، وما يقترب من معالجة دريدا عن التجميع assemblage، وما يتماس في بعض خواصه مع ما يسميه أُمبرتو إكو النص المفتوح opera aperta.

أخذ مصطلح النص التشعبي بعد ذلك اتجاهين: الأول يقصره على النص الإلكتروني، والآخر يتتبعه عبر السمات النظرية للمفهوم ليشمل النص الكتابي أيضاً، وإن ظل المصطلح مشيراً إلى نصٍّ له روابط بأكثر من لغة لفظية وغير لفظية، فضلاً عما يشمله من معلومات تُستقبل عبر أكثر من وسيط مثل الصوت، الصورة، الجداول، الخرائط التوضيحية، إلخ. وتتسم هذه النصوص بتعدد الروابط والسياقات والخطوط في النص الواحد، وغياب مركزية واحدة للنص. وهذا ما خلق خبرات جديدة في التلقي، لها تأثيرٌ جذري على فحوى الرسالة الكلية، الأمر الذي شكل نقطة انطلاق حقيقية للنص التشعبي، وأثار في الآن ذاته قضايا نقدية شائكة مثل الفروق بين النص التشعبي والتناص، بين شعرية التأليف وسياسات الإنتاج/التلقي، بين الشقاق والتحول، وأنتج مفاهيم نقدية جديدة عن الخطية، واللاخطية في النص، إلخ. كما طرح أيضاً قضايا شائكة في الحقلين البلاغي ونحو الخطاب. فرض هذا الموضوع اتجاهاً جديداً حاول أن يهدم – صادقاً – السياج القائم بين المبدع والمتلقي. فمتلقي النص التشعبي يقع دائماً في داخل بنية العمل، ولا يقع في خارجها، بسبب مشاركته في إبداع النص: فيبدأ باستدعاء الملفوظ بوصفه نصاً، وينتهي إلى غابة نصية، تضم عدداً كبيراً من المظاهر اللغوية والميتالغوية.

حفتْ بديوان **سيرة الماء** استشهادات من أمهات الكتب: نشيد إخناتون، العهد الجديد، والعهد القديم، وإنجيل برنابا، مع اقتباسات محدودة من **الكوميديا الإلهية**. وكان لكلّ نصٍّ من هذه الاقتباسات قراءتان. فقد تم تصميم العمل على المستوى الشكلي لتقديم سياقين أساسيين يتفرعان عبر تقنيات كتابة واستغلال فضاء الصفحة إلى اثنين وثلاثين تمفصلاً، يمكن أن تتغير عند أيٍّ منها سياقات النص التي امتلأت بالتفاتات نوعية وأسلوبية عديدة. كانت إحدى الآليات التي استخدمتها هي وضع خطوط تحت مفردات بأعينها في كلّ مقطع شعري، لينهض من هذه المفردات نصٌّ آخر من بنية النصّ الأصلي ذاتها، الأمر الذي خلق لكل مقطع سياقين على أقل تقدير، لكل منهما بنيته النحوية والأسلوبية والدلالية المستقلة. كان السياقان – المتن، وما تحته خط من المتن – في جدل مستمر. فقد ينفي النصّ المرافق المعنى الذي تحاول أن تفرضه سلطة المتن، وقد يتحاور معه، ونادراً ما يؤكده، ليضطرب المقطع الشعري دلالياً بمجرد اشتباك المتلقي معه، لأنه يتعذّر الحصول من هذه البنية الشعرية الجديدة على نص مركزي مهيمن. وهذا ما يجبر المتلقي على اختيار نصّه الخاص، ويفرض عليه الدخول التفاعلي مع بنية العمل الشعرية كلها، بحيث لا يمكن أن يتداول قارئ هذا النص دون مشاركته – التأليفية – من بداية العتبات الأول في العمل: «الفرقُ بين الحكيم والجاهل أن الأولَ يجادلُ في الرأي، بينما يناقشُ الثاني في الحقائق !!» إن ما يقترحه النص المرافق هنا، الذي يتشكل من الكلمات التي تقع فوق الخطوط، هو معكوس دلالة المتن تمامًا: «الفرقُ بين الحكيم والجاهل أن الأول يناقشُ في الحقائق!».(٨٣) فأيهما الحكيم هنا، الذي يجادل في الرأي ولا يناقش في الحقائق كما يقول المتن، أم الذي يناقش في الحقائق، كما يقول الهامش؟ يجب على القارئ

أن يحسم الاتجاه التأويلي هنا، أو ينصت بصرياً للأصوات كلها، قابلاً باللايقين، مرحبًّا بالآخر. فقد خضع الإنصات البصري الذي يطلبه هذا النص لما أسميته الأسلوب المزجي الذي تخلل متن النص كله عبر تقنيات عديدة أوقعت المتلقي في حَيْرة المشاركة. فمن النظرة الأولى فرض شكل النص عليه أن يختار بين الدلالات المتناقضة التي تضم احتمالات قرائية مختلفة بحيث يجب عليه أن يحسم اختياره الدلالي بنفسه.

عملتْ كلّ هذه النصوص بوصفها سياقات دلالية متجادلة هيمنتْ على القراءة الأولى للنص، موحية بمعان جديدة، ومختلفة، بعد أن قام توظيفي لفضاء الصفحة، وتجريبي لطرائق كتابة بديلة، بعملية تفتيت المسير النصي، وظهور نصّ مرافق من بداية العمل إلى نهايته. كنت أدفع المتلقي في الواقع إلى الحالة التي أسميها الإنصات البصري، مستخدماً ثقافتي الموسيقية المحدودة في خلق ما يُسَمّى في الموسيقى بالطباق: الكونتربوينت. سمح هذا الأسلوب المزجي واللعب بالشكل لأكثر من اتجاه فكري واحد بالتغلغل في داخل بنية الدلالة، في الوقت ذاته الذي خاتلتْ فيه ذوق المتلقي، هذا الذي يبحث عن منْجز نصي واضح ومحدد. ربما نجحت في هذا العمل في وضع المتلقي في داخل بنية النصّ ليكون راوياً، بسبب ما أطلقتْه بنية العمل من سياقات تركيبية ومزجية عديدة متجاورة، يمكن أن يستولدها المتلقي من المقطع الواحد، الأمر الذي خلق إرغامات تلق جديدة على القارئ، دفعته إلى القيام بدور جوهري في إنتاج الدلالة، بسبب بنية العمل المفتوحة التي لا يمكن استنفادها. فقد كانت «إحدى البواعث الأساسية للفن الحديث هي الرغبة في تحطيم المسافة التي تفصل المشاهدين، أي 'المستهلكين'، والجمهور، عن العمل الفني. وما من شك في أن معظم المبدعين المهمين في السنوات الخمسين الأخيرة قد وجهوا الكثير من جهودهم إلى تحطيم هذه المسافة ذاتها».(٨٤)

ظهر الصوت الملحمي قوياً في هذا الديوان. وضاعف من وضوحه وجودُ صوتين آخرين، هما الصوت الدرامي والصوت الغنائي. ظهرت الأصوات الثلاثة متجاورة عبر حيلة طباعية جديدة؛ فقد كُسِرتْ ثنائيةُ الصفحة وأضيفت إليها صفحةٌ مطوية ثالثة، اقترحتْ خروجاً جديداً عن السلطة الشكلية للكتاب بصفحتيه المعتادتين. وهذا ما جاور ثلاثة أصوات للقصيدة، بثلاثة استخدامات مختلفة للضمائر: الناس/الطوفان/أنت الذي تكلمَ بضمير الأنا. كما اقترح هذا المعمار الكتابي احتمالات مختلفة ومتعددةً لقراءة النصّ، بحيث لا يمكن أن يظل المتلقي محايداً في هذا العمل، لأن بنية العمل قد فرضت عليه انحيازاً تأويلياً وجمالياً من المفتتح. فقد يقرأ المتلقي كلَّ صوت على حدةَ في تتابع سياقي أحادي، أو يقرأه متتابعاً على توالي أصوات الناس/والطوفان/وأنت، مع انطباق طرائق القراءة ذواتها على الصوتين الآخرين: صوت المتن، وصوته المرافق؛ هامش النص.(٨٥)

كان نص **سيرة الماء** نصاً تفاعلياً مفتوحاً. ويعد من أوائل النصوص الشعرية المنشورة ورقياً التي تمنح القارئ فرصة التفاعل مع الكتلة النصية واختيار طريقة الدلالة الذي يفضله من هذا الأثر المفتوح. وهو عمل قد ضمّ في بنيته اثنين وثلاثين تمفصلاً، على نحو منح القارئ اختيارات نصية لانهائية، عبر عمليتي التبديل والتوفيق، كما أهداه نصوصاً مركبة، يختار القارئ منها انحيازه التأويلي والجمالي الخاص.

مَزيجُ النص بالصورة التشكيلية أو الفوتوغرافية، أو بالتشكيل الحرفي

أضحت الصورة في عصرنا الحالي مشيرة إلى احتياج - لا واع - من قبل الفرد في التعبير عن فرادته وفرادة أشيائه. وبدأت - على مستويي المضمون والشكل - تحل تدريجاً محلّ اللغة وسياقاتها، وما تحيل إليه من بنيات وثقافات ومعتقدات. ساعدها في ذلك التقدم التكنولوجي الهائل، وشيوع استخدام الوسائط البصرية والحاسوب، فحل الجسد المادي، وصور الإنسان والأشياء - الآن وهنا - تدريجاً محل المجاز اللغوي وعالمه. وهذا ما قرب الصورة من مستوى ما من مستويات الأسطورة بمعناها المفتوح. فقد احتلت الصورة بوصفها دالاً كثيفاً مكان الموضوع بقداسته التاريخية، وخلقت في ذلك سياقات خاصة بها. ربما لا نغالي لو قلنا إن الصورة قد أصبحت واحدة من الأساطير المؤسسة لوعي الإنسان المعاصر بالعالم والأشياء.

أخذت الصورة مكان الكلمة دون حاجة إلى فائض قول أو تفسير، بسبب قدرتها السريعة على الاتصال المباشر باقتصاد هائل على مستوى التعبير. ففي حين يشير الدال اللغوي مثل لفظ «شجرة» إلى فئة شاملة تضم كل أنواع الشجر الموجود على اختلاف صفاته، يدل الدال الفوتوغرافي لشجرة مثلاً على شكل بعينه، على وجود مفرد في النوع sinsign بالاصطلاح السيميولوجي البيرسي.(٨٦) وهذا ما حمل الصورة بدلالة ماهوية، فأصبحت جزءاً من حقيقة ما تدل عليه، وطيفاً لوجود ما؛ جزءاً شبحياً من الواقع وليست محض دال مجازي. فالصورة تمنح معنى له محمول أقل من الكثافة المجازية التي تحملها اللغة.

وقد سمح الاستخدام الكثيف للصورة/الأيقونة بإظهار حاد للأسلوب - حضوراً وغياباً - فاحتلّ مكان جانب كبير من المضمون، وأصبح مركزاً تلتف حوله بؤرات الانتباه. إن إظهار التنظيم يجعل الأسلوب متحركاً، ومُصَوَّراً تعبيرياً له استقلاليته، بالرغم من احتمال ارتباطه - في ذهن المتلقي - بمضمون أو أكثر. وقد خلق الأسلوب بهذه الطريقة استجابات خارج نطاق الموضوع ومادته. تملك الصورة/الأيقونة مقدرة أعلى من اللغة المكتوبة في كسر آلية الاستمرارية الزمنية الكامنة في اللغة عند تناولها للفكر - برغم خضوعها للزمن - نظراً إلى غياب أهمية ارتباطها بقواعد حاسمة في السياق التتابعي أو التبادلي. وهذا ما يخلق حساسية خاصة يمكن أن نسميها الحساسية الصورية/الأيقونية في التعامل المعاصر مع المعنى ومع الموضوع. فحدث تغير مهم - في ظل هذه السمات - في أنماط الإنتاج والاستهلاك الأدبي.

تملك الصورة الشمسية بخاصة قدرة أعلى من اللغة المكتوبة في كسر آلية الاستمرارية الزمانية الكامنة في اللغة، حين تتعامل مع الفكر بخاصة، وذلك نظراً إلى غياب ارتباطها بقواعد حاسمة في السياق التتابعي أو التبادلي الذي تتطلبه اللغة. وهذا ما خلق حساسية خاصة، في التعامل المعاصر مع المعنى ومع الموضوع، أطلق عليها الحساسية الصورية/الأيقونية. حينها ترتفع الصورة/الأيقونة - إذا ما نجح تكوين هذا المزيج بينها وبين النص الشعري - إلى مصاف الكلام.

اهتممت في ديوان **شجين**، وهو تاسع تجربة شعرية لي باتجاه أرى أنه سيكون مصدر كثير من الكتابات التي ستأتي بعد هذا الديوان، وهو استخدام الصورة الفوتوغرافية على نحو مجازي في تعالقها مع نص شعري كتابي، عبر فن شعري يعالج الذات في حضورها العيني، بل يمدُّ هذه الذات إلى إطار العموم. فما القابع في الصورة هناك الذي يحتفي بالصمت، وما الهارب هنا من نطاق الرؤية، وحيز البصر؟ ذلك ما يطلب إنصاتاً بصرياً يكشفه الكلام، ويشده إلى دهشة الشعور

واللغة. أما الأماكن التي يكمن فيها إغراء هذه الصور المختارة، فتظل مغامرة هذا العمل. جاء الديوان منقطعاً عما سبقه من أعمالي الشعرية على المستوى الجمالي. فهو العمل الشعري الأول - الذي أعرفه - الذي استخدم الصورة الفوتوغرافية مع النص اللغوي الكتابي ليشكلا معاً قصيدة شديدة التوتر، تقوم على رتق العلاقة المتوترة بين عالم بصري فوتوغرافي، وعالم آخر كتابي، يبدوان منفصلين على الرغم من تلاحمهما فيه، وذلك دون أن يكون أحدهما تعليقاً على الآخر. لأن أية علاقة مباشرة كنت أقيمها في أثناء كتابة **شجن** بين النص اللغوي والنص البصري كانت ستجعل من أحدهما محض تعليق زائد على الآخر، أي قيمة مضافة وليست أصيلة في العمل. وهذا ما لم أرده. كان هذا الطريق هو الطريق الأسهل الذي تجنبته في كتابة هذا العمل الذي حاول أن يخلق نصاً شعرياً من علاقة متوترة بين عالم بصري، وعالم كتابي.

امتلأ هذا العمل بعلاقات شعرية متوازية، وعلاقات سياقية بصرية، وعلاقات استعارية تمثيلية. وهكذا، كان هناك ما يقود النص إلى الصورة، وما يقود الصورة إلى النص، في آن. لكنهما في كل الأحوال، لا يمكن فصلهما إلا بابتسار النص، واختزاله. إن هذا التوتر، وهذه العلاقة غير المباشرة التي تحتاج إلى كثير تأمل من أجل سبر أغوارها هي سِرُّ هذا العمل، وصعوبته في آن. لأن ما قصده الشاعر هنا كان خلق هذه الفجوة كي يقع فيها التأويل، دون أن يكون أحد النصين (البصري أو اللغوي) متطفلاً على الآخر، أو مهيمناً عليه. فلقد حاولتُ أن أجعلهما قادرين على أن يشكلا معاً فضاء النص الشعري، ومفاتيح تأويلاته الممكنة. ففي النص الشعري الذي يقول «كِيسُ القُمَامَةِ الأَسْوَدُ../كَانَ مُلَوَّناً هَذَا الصَّبَاح،/بَعْدَ أَنْ فَتَّحَ الرَّبِيعُ أَبْوَابَهُ»،[87] نجد صورة لحديقة غناء، لا توجد علاقة هنا إلا إذا كنت أقصد أن الأرض/السوداء هي هذا الكيس، حتى لو لوّنها الربيع، بعد أن فتحَ أبوابه، وفي النص الشعري الذي يقول: «أُنَقِّبُ عَنْ مَوْعِدٍ لِلْفَرَحِ/عَنْ آثَارِ خُلِقَتْ لِلتَّوِّ/عَنْ مَكَانٍ خَارِجَ سَجَّادَتِي/لا يَدَّخِرُ رَحْمَتَهُ/وَلا يَخْتَبِئُ فِي هُدوءٍ وَقَسْوَة»،[88] يُطِلّ السؤال: عن أي شيء تبحث صورة هذه المرأة وسط الأنقاض؟ المرأة تبحث عن موعد قادم، لسعادة لا تجيء، عن أثر جديد غير الدمار الذي يحيط بكل شيء يمسه الزمن. هل تتهم القدر ذاته بأنه يدخر رحمته، ويختبيء في هدوء من الإنسان برغم كل ما يعانيه، فلا تجد ملاذاً إلا في علاقة واحدة، سجادة الصلاة؟ إنها هنا استعارة تمثيلية قادها النص إلى الصورة، وقادتها الصورة رجوعاً إلى النصّ. وفي نص آخر يقول: «بَعْدَمَا مَاتَ..زَوْجُهَا../غَطَّتْ شَفَتَيْهَا بالصُّرَاخ،/فَقَدْ كَانَ العَشِيقُ حَاضِراً../وَهِيَ../تَسْتَدْعِيَ أَمْطَاراً غَزِيرَةً،/كَي تُخْفِيَ فَرَحَهَا»،[89] يشير النصّ الشعري هنا إلى حالة خيانة زوجية واضحة، لكن الصورة الفوتوغرافية المرفقة بالنص هي لكف طفل رضيع فوق كف امرأة، ولا شيء آخر. كان العشيق هو هذا الطفل الذي ستحيا له المرأة، بعد أن مات زوجها. لقد حول المزيج القائم بين الصورة الفوتوغرافية والنص موضوع النص إلى الأمومة، بعد أن كان دالاً على الخيانة. هذا التوتر، هذه العلاقة غير المباشرة التي تحتاج إلى كثير تأمل من متلقيها، هو سر هذا العمل وصعوبته في آن. لقد حاولت أن أجعل النصين قادرين على أن يشكلا معاً فضاء المعنى ومفتاحَ تأويلاته الممكنة. اتسمت لغة هذا الديوان بتقشف بلاغي جعلها قريبة من الجانب الوصفي العميق للتجربة. وهذا ما قرب العمل من روح قصائد الهايكو اليابانية. فجاءت اللغة واضحة، خالية من المحسنات، وإن احتاجت إلى درجة حادة من التأمل لسبر أغوارها.

كنت واعياً بأن «كل صورة مواكبةٌ طبيعياً، على نحو ما، لمراجعها».[٩٠] خضع ترتيب صور الديوان إلى حدٍّ بعيد لعمل المصادفة. فأية تركيبية سياقية سيكون تناسقها ثقافياً بالضرورة، لأنني سأدركها بألفة كافية وفق ثقافتي. لذا تحريت في ديوان **شجن** أن أمنع المتلقي التجريبي أن يستقبل النص عَقَدِياً، وفقاً للسننِ السائدِ المبرم والمعتاد - مجازاً - بين المبدع والمتلقي في النص الشعري فسبحت بعض نصوص **شَجِن** بين ضفة اللغة/الصورة، وضفة اللغة/الكلام، دون أن ترسو على أي منهما. فهي نصوص شعرية خرجت من تلاقح نصوص فوتوغرافية بصرية لها شروطها الخاصة في التلقي مع نصوص كتابية شعرية لها شروط تلق أخرى مختلفة تماماً. فلم أتعامل مع التكوين القائم بين كل صورة ونصها بوصفه تركيباً، بل بوصفه مزيجاً، من هنا جاءت المسافة بين اللغة والصورة، وهي مسافة تظهر فحسب عند تعامل المتلقي مع علاقة تركيبية بينهما، ولا تظهر عند التعامل مع النص بصفته مزيجاً بين صورة ونص لا تفريق بينهما؛ بوصفهما عالماً واحداً لمقطوعة شعرية، بحيث يكون تلقيهما متداخلاً في النص. هنا لا يكتمل النص الشعري إلا بقراءة مماثلة، فالصورة والنصّ الكتابي لا يحيا أي منهما إلا في الآخر، وهما معاً يبعثان الحياة المشتركة في نصوص الديوان.

يستطيع المتلقي النابه، على مستوى آخر، أن يخلق علاقات خاصة بين الصور. فالعمل خال من ترقيم الصفحات من أجل خلق فضاء للمصادفة والاختيار في القراءة. فتراسل الصور بعضها مع بعض، والترابط الدلالي الكلي لمجموعات الصور، لا الصور المفردة، فضاء تأويلي يطرح نفسه في هذا الديوان، لأن المتلقي في النهاية لا يتلقى الصورة الفوتوغرافية بل يتلقى نصاً شعرياً. وهي صور تدخل فيها الشاعر بالحذف وبالإضافة، بالقص وبالتعتيم، بتغيير الألوان والأحجام، وخلافه .أي إن مسئولية جماليات هذه الصور الشمسية في داخل النص الشعري لا تخص إلا الشاعر وحده. فقد تدخلتُ في معظم صور ديوان **شجن**، عبر القص، والتغيير، وهي صور اخترتها من محفوظات فوتوغرافية قديمة، واصطفيتها على نحو يجعلها عاجزة عن استدعاء ذاكرة المتلقي البصرية لسياق مغاير لسياق الصورة في العمل.

اكتشفت أن لهذا الديوان بنية مثلثة لا يمكن كشفه إلا بها. ربما كنت واعياً لعنصر من هذه العناصر في أثناء الكتابة، لكنها أطلت بقوة بعد ذلك وأنا أستكمل الكتابة، فأعدت تنظيمها، مع احترامي لفوضاها الخاصة. هذه البنية المثلثة هي نتاج الترابط بين شعرية أسلوب الهايكو، وسيطرة صوت الأنيما، مع خفوت صوت الأنيموس في الديوان، فضلاً عن شعرية المزيج، مزيج النص البصري بالكتابة. وقد جاء الديوان خالياً من ترقيم الصفحات ومن الفهرس، على الرغم من أنني أستخدم الفهرس أحياناً بوصفه نصاً أو وسيلةً تجاوز مَهمتُها معاونةَ القارئ في تحديد موقع النص في الديوان إلى قدرتها على اقتراح جديد يهدف إلى تنظيم الدلالة، وتنويع فضائها القرائي، كما حدث في ديوانيّ **الرّغام**،[٩١] و**معجمُ الغين**،[٩٢] من قبل. لم أستخدم الفهرس في هذا العمل، فحضر الفهرس بحضور التساؤل عن غيابه، وأسباب هذا الغياب، الذي كان يرجع في بعض الأحيان إلى كسر النمطية المعتادة في قراءة الكتاب وفي تلقيه، كما في ديوان **شجن**. وفيه ينفتح النص على قارئه على نحو عشوائي، فتخضع الدلالة فيه إلى عمل المصادفة على مستوى التتابع، وما يفرضه ذلك من تأثير على دلالة المجموع النصي كله.

٧- حول الشعر بوصفه لعباً: الإنسان اللاعب homo ludens

قد يهتدي المتلقي النابه إلى بعض المؤثرات التي أثّرتْ في مخيال الشاعر، ولكنه من العسير أن يدرك الكيفية التي ارتبطتْ بها عناصر النص الشعري، ولغته بالدال. كيف تعْمل اللغة في تشكيلها الأسلوبي وتنظيمها الدلالي الخاص في بيئة ثقافية معيّنة؟ وكيف يسائل الشاعر عادات فكرية لم يسائلها أحد، خصوصاً في الأنواع الأدبية الأخرى التي تتعامل بانتباه أقلّ مع اللغة وعلاقاتها بالفكرة؟ ما الذي يمنح عبارة الشاعر كلّ هذه التأثيرات الدقيقة والغامضة؟وهذا أحد الأسئلة الكثيرة التي ترتبط بالتراث اللغوي الذي يختزنه الشاعر. لم تكن هذه الأسئلة وغيرها معزولةً عما جرى من تحول عميق على مفاهيمي عن الشعر، في السنوات التي عشتها في أوروبا بخاصة. كيف يتخلى شعري عن تلك القيم المتماسكة التي اختزنتها في لغتي والتي ورثتها من بيئتي الثقافية، تلك القيم التي حملت مفاهيمأكسيولوجية، أو سننا إيديولوجية، تخللت وعيي واستقرّت فيه على نحو غير إرادي، بخاصة تلك القيم الجمالية المقاومة لأية تغيرات بنائية في معايير النص الشعري الجديد؟ كانت هذه الأسئلة وغيرها دافعاً قوياً كي أختبر مفاهيمي عن الشعر على المستويين النقدي والإبداعي. فدفعني تأمّلي إلى التخلي عن المفهوم الإبستمولوجي للفن، وكذلك عن الاهتمام العاطفي أو الأخلاقي فيه. ولم يعدِ التوصيف الأنطولوجي للفن صالحاً لي، ذلك الذي يتعامل مع الفنّ بوصفه شبيهاً، كما تخليت عن التقديس الرومانسي للشعر، وظل التوصيف المحبب إليّ هو التوصيف الكوزمولوجي: «الفنّ هو لعب الكونِ في ذاتِه». للعب وظيفة أولية جداً في الحياة الإنسانية، لدرجة أن الحضارة تكون أمراً غير متصور تماماً دون هذا العنصر:

> ولطالما أكد مفكرون من أمثال هوزينجا وجارديني - علاوة على آخرين - على أن عنصر اللعب يكون متضمناً في الممارسات الطقسية والدينية للإنسان. ويظل الشيء المميز للعب الإنساني بعامة، هو قدرته على احتواء عقلنا - أي احتواء تلك القدرة الإنسانية الفريدة التي تتيح لنا أن نضع لأنفسنا أهدافنا وأن نقتفيها بطريقة واعية - والتغلب على تلك القدرة العقلانية الهادفة. وهذا يعني أنه في اللعب يكون هناك شيء ما مقصوداً، حتى وإن لم يكن هذا الشيء متصوراً، أو نافعاً، أو غرضياً، يكفيه أن يكون مجرد تنظيم للحركة، تنظيم خالص ومستقل بذاته.[٩٣]

وهو ما يدفع هانز جادامر للقول: «يبدو اللعب - من حيث هو حركة ذاتية لا تسعى إلى تحقيق أي غاية أو غرض خاص - شبيهاً إلى حدٍّ كبير بالحركة من حيث هي حركة. أي أنه يكشف عن ظاهرة فائض النشاط؛ ظاهرة تمثيل ذاتي حي. والواقع أن هذا هو بالضبط ما نشاهده في الطبيعة - في لعب البعوض الصغير على سبيل المثال، أو في كل الأشكال الدرامية الحية من اللعب التي نلاحظها في العالم الحيواني».[٩٤] فوظيفة تمثل اللعب النهائية هي تأسيس حركة اللعب المحددة بطريقة معينة، وليس مجرد تأسيس أية حركة كانت. وهكذا فإن اللعب يكون في النهاية بمثابة تمثل الذات لحركتها الخاصة في اللعب.

يؤكد اللعب اصطفائية ما لقطعة اختارها الشاعر من العالم، كي يصطاد دهشته منها، قطعة من المكان والزمان يؤكّد الشاعر امتلاكه لها. فهل تنكر عليه أن يضِنّ بقصيدته، بملكيته لرأسمالِ

شعوره الفردي الخاص: أنا المالك الوحيد لنصي، والملكية تعْني حقّي في إبعاد الآخر. فإذا أراد المتلقي اللعب معي، فيجب أن يخضع لسلطتي الجمالية، ولن يتمكن من ذلك دون أن ينمو بيننا شكلٌ من أشكال التواطؤ. حينها سيفهم المتلقي التجريبي فضيلة أن يطلق لجزء من النصّ حريته في السقوط، حريته أن يظلّ داكناً، بلا معنى. فقد يفضي اللعب بيننا إلى مجموعة من الخبرات الجمالية الجديدة، للشاعر وللمتلقي على حد سواء. إن السؤال الملح هنا هو ذاك الذي يرتبط بمفهوم اللعب بمعناه العميق: كيف يتخلى الكاتب عما يتقنه في صناعته؟ كيف يتحرى ذلك على أقل تقدير؟ فالمتعة باللعب هي الهدف، أما النشوة فتؤدي إلى تكسير هذه اللعبة، والبحث عن لعبة غيرها، بعد أن يستكمل الشاعر إشباعه منها. هكذا أفقدني اللعب وفائي لقصيدتي، منحني قوة تحرّر جمالية كبرى، ومنع عني سقفاً إبداعياً سميكاً يصعب اختراقه، بعد أن أضعف اللعب المستمر تراكم خبرتي، ووضع لها غشاءً رهيفاً، يسهل علي قصيدتي هتكه بسهولة.

على مستوى التلقي، لا يعترف اللعب في الحقيقة بالمسافة التي تفصل بين الشخص الذي يلعب، والشخص الذي يشاهد اللعب: «وإذا ما غدت غريزة اللعب مبدأ للحضارة فإنها ستحول الواقع بحرفيته. ولن تعاش الطبيعة، والعالم الموضوعي بوصفهما مسيطرين على الإنسان (كما في المجتمع الابتدائي)، ولا بوصفهما خاضعين لسيطرته (كما في حضارة اليوم). ولكن بالأحرى، بوصفهما موضوعين للتأمل».(٩٥) من الجلي أن المشاهد هو أكثر من مجرد ملاحظ يرى ما يحدث أمامه، بل إنه بالأحرى يكون جزءاً من هذا الذي يحدث، طالما أنه يشارك. إن كل فرد متضمن في اللعب يكون مشاركاً. ينبغي أن أضيف هنا أن مثل هذا التعريف لحركة اللعب يعني، علاوة على ذلك، أن فعل اللعب يتطلب دائماً «لعباً مشتركاً مع ..»، فحتى المشاهد الذي يشاهد طفلاً يمارس اللعب، لن يستطيع على الأرجح أن يفعل شيئاً آخر سوى المشاركة، مشاركة باطنية في هذه الحركة المتكررة.

يلعب الإنسان في رفقة الجمال. وفي اللعب الإنساني خبرة عقلانية أوّلية تتمثل في مراعاة القواعد التي يتم توصيفها ذاتياً. يبدو ذلك – على نحو ما – في التماثل التام الذي يأتي عليه كل ما نحاول إعادته من اللعب. حيث نجد هنا شيئاً ما يشبه الهوية الهرمنيوطيقية كان يمارس تأثيره بالفعل، شيئاً ما حصيناً على نحو مطلق في لعب الفن: «ومن الخطأ أن نظن أن وحدة العمل الفني تعني أن العمل يشكل مجالاً منغلقاً على نفسه بمنأى عن الشخص الذي يتجه إليه أو يتأثر به. فالهوية الهرمنيوطيقية للعمل يرتكز أساسها على نحو أعمق من هذا بكثير جداً. فحتى الخبرات العابرة والفريدة تماماً تكون مقصودة من حيث هويتها الذاتية».(٩٦) فبحسب جادامر، «السعي إلى تحقيق هدف ما هو بلا شك نشاط لا غرضي، ولكن هذا النشاط ذاته يكون مقصوداً. فهذا النشاط ذاته هو ما يهدف إليه اللعب».(٩٧)

لا يرتبط اللعب بالكائن تحت ميوعة غرض واحد، بل يحبِّل النص الشعري بكلّ مظاهر الوجود، دون هدف نهائي أخير. هنا يفقد النص قوته التطهرية الكامنة فيها، يمتنع عن كونه أداة مصالحة مع الواقع. هكذا كان النصّ الشعري فضاءً كاملاً يتيح لي حرية اللعب كيفما أشاء. ربما لم يكن ذلك كلّه حاضراً في وعيي الشعري عند بداية كل كتابة جديدة، ولكنه بالتأكيد كان كامناً في لاوعيي الشعري. لذا كان إدراكي لعملي متاحاً ويسيراً، وأنا أراجعه، وأعيد قراءته وبناءه بعد ذلك.

... لَكِنَّنِي لا أَكْرَهُ المُلَوِّنِين؛
مَنْ خَبَرُوا الحُدُودَ البَاهِتَة،
وَمَنْ أَدْرَكُوا،
أنَّ مَنْ يُخْلِصُ لِشَيءٍ،
يَجِبُ عَلَيهِ أَنْ يَعْرِفَ:
كَيْفَ ... يَخُونُه!(٩٨)

الآن وقد مر ما يزيد على ثلاثين سنة أمضيتها بين تجربة الشعر وشعر التجربة، مئات النصوص كُتِبَتْ، اصطفيت منها ما اصطفيت في عشرة أعمال شعرية، وتخليت فيها عن معظم ما كتبت، يبقى شيء لا شك فيه هو أن هناك خبرة قد تشكلت. كانت معظم نصوصي الشعرية التي اصطفيتها في دواوين شعرية هي محاولات للتخلص من هذه الخبرة، للهرب من سلطة نصوصي عليّ. لكنني ما زلت أحاول أن يمتلك كلُّ نصٍّ من نصوصي أسلوبه المختلف. هذا ما أقصده بوعي الكتابة، فعظمة شاعر من جيلنا هي صفة سيخلعها عليه الزمان، دون أكاذيب الحاضر وحساباته، وهي على نحو مؤكد تُجاوِزُ ما أنجزه من قصائد جميلة، أو مجموعة شعرية لافتة، إلى الاهتمام بمبدأ الكتابة ذاته، الكتابة التي يمثلها الشاعر.

الشكل في طريقتي هو إطار عالمي الشعري ومركز ثقل نصّي الشعري. لا صدق في اللغة، قارئي يصدقني في الشعر ولغتي تكذب. وهذا إعلان رفيع للمحبة التي يخلقها الشعر بين البشر، وإشارة إلى قدرة التواطؤ الجمالي على أن يجمع حساسيات مختلفة، ليصهرها في بوتقة إنسانية واحدة. إن ما أشرت إليه من مفهومي عن الالتفات النوعي عبر عمل آليتي التركيب والمزج في النص الشعري العربي المعاصر كانا في مصلحة التواصل الشعري، وفي مصلحة المجموع. فقد أثرَتْ آليتا التركيب والمزج تنوع التفاصيل، وفكت قيود الشعر، وأطلقت سراحه من سجنه النوعي. سيقول البعض: لقد ضلَّ النصُّ الشعري الطريق. وسأقول لقد ضل قصداً كي يجد طريقه مجدداً. هكذا يُظهر الشعرُ إخلاصه لذاته. أنا أنتمي إلى هذا الشعر. أنا شاعر لم تسبق ميراثه وصية، ولست من أحفاد شوقي، مثل آخرين من أبناء جيلي.

إن الزهور الساقطة فحسب هي التي قالت كلمتها الأخيرة، أما الزهور المتروكة لأيدي الهواء، لمصادفة ميلها الأخّاذ، ولحريتها في الانحناء، لجدلها مع الريح، فلن تقول كلمتها الأخيرة أبداً. لمعظم الأعمال الأدبية في هذا العالم كلمة أخيرة، تطلّ على القارئ مباشرة بُعَيد أن يقتطفها كاتبُها، ويقطع عنها الحياة. فعلى الرغم من جمالها، فإن النوع/الإناء الذي يحفظها أياً كانت قيمته الجمالية أو المادية، يخبرك مباشرة أن ما تراه هو جمال ماض، سيكون مصيره إلى الزوال. على الضفة الأخرى من النهر قلة من أدباء بنّائين، يهتمون بخلق تربة تعيش فيها نصوصهم، يكتبون في بنية مفتوحة، هجينة، ترنو إلى التجدد الدائم. هذا هو الفرق بين «نصِّ لذةٍ يقنع، ويُفْعِم ويمنح الغبطة، ويأتي من ثقافة لا ينفصل عنها، مرتبطاً بممارسة مريحة للقراءة ونصِّ متعةٍ آخر، يضع المتلقي في حالةٍ من الاستلاب، ويرهق ربّما إلى حَدٍّ قريب من

الملل»،(٩٩) لأنه يهزّ الثوابت التاريخية والثقافية والنفسية لدى القارئ، ويُبَدّل من قوام تذوقاته وقيمه وذكرياته، ويضع موضع الشك علاقته باللغة.

هناك نوعان من الشعراء دائماً: أحدهما يضنيه اهتمامُه باصطياد حركة لا تتوقف، والآخر ينشغل بالتقاط الجميل في سكونه. تتسم معظم القصائد المكتوبة الآن في شعرنا العربي المعاصر بما تتسم به جماليات زهرة ساقطة، انقطعت عن جذرها. هناك نصيحة شعرية صينية لا أتفق معها تقول: «توقف عن التنقيح ما أن تعثر على لقيتك».(١٠٠) أما أنا فأقول: ابدأ التنقيح ما أن تعثر على لقيتك. فالجملة حصان قد يجمح بك في النص الشعري، أحياناً تحتاج منك أن تربت على ظهرها، وكثيراً ما تحتاج إلى أن تُساط. قد يوقع هذا الأسلوب الشاعر في الخطأ، لكنني كنت وما زلت ممن يرون أن اقتراف الخطأ في الشعر ضروري للشعر.

وفي النهاية، ومن تأمّلي الخاص لتجربتيّ النقدية والشعرية، أدركت أنني كنت أحاول - في أعمالي - الهرب من التراث. لكنني وقعت كثيراً فيما تحريتُ الهروب منه. ربما تحول قارئي إلى راوية يحتل مكانه في داخل بنية النص - قد يكون ذلك هو العنصر التراثي الوحيد الذي لا أريد تحطيمه، وأتمنى أن أنجح في استبقائه في أعمالي الشعرية القادمة، ذلك بعد أن هربت من مقام القصيدة إلى فضاء الكتلة/النصّ. ويظل سؤالي الأساسي في كل عمل جديد هو: كيفَ يمكنني أن أنجز نصوصاً شعرية دون أن أقطفها ما أن يدخل القارئ إليها حتى يتحرك باتجاه حركتها مع الريح، ويشعر بتغير ألوانها مع الزمان، بشحوبها في فصل، وبصحتها في فصل آخر؟ إنها حية دائماً. إن الحياة هي القيمة الوحيدة التي أبحث عنها في قصيدتي.

الهوامش

(١) **جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي**، إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩)، ص ١١١.

(٢) هارولد بلوم، **قلق التأثر: نظرية في الشعر**، ترجمة عابد إسماعيل (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٨) ص ٧٢.

(٣) أومبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم سعيد بنكَراد (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ص ٤١.

(٤) **مدخل إلى ما بعد الحداثة**، إعداد وترجمة أحمد حسان (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤)، ص ١٠١.

(٥) هارولد بلوم، ص ١٠٥.

(٦) كما ورد في مايكل ريفاتير، **دلائليات الشعر**، ترجمة ودراسة محمد معتصم، (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٧)، ص LXVII.

(٧) كما ورد في محمد معتصم، «توطئة الترجمة»، مايكل ريفاتير، **دلائليات الشعر**، ص LXVII.

(٨) هانز-جورج جادامر، **تجلّي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح سعيد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧)، ص ١٠٩.

(٩) راجع:

Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: Seuil, 1979).

(١٠) روبرت شولز، «سيمياء النص الشعري»، ترجمة سعيد الغانمي، **مجلة العرب والفكر العالمي** ١٩-٢٠ (١٩٩٢)، ص ص ١١٢-١٢٤.

(١١) ديفيد بُشبندر، **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦)، ص ١٧.

(١٢) رولان، بارت، **الدرجة الصِّفْر للكِتَابَة**، ترجمة محمد برادة (بيرت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠)، ص ٣٨.

(١٣) پيير بورديو، **قواعد الفن**، ترجمة إبراهيم فتحي (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص ٢٢٢.

(١٤) هنري ميشونيك، **راهن الشعرية**، ترجمة عبد الرحيم حزل (مراكش: تينمل للطباعة والنشر، ١٩٨٥)، ص ١٧.

(١٥) **المرجع السابق**، ص ٣٣.

(١٦) خورخي لويس بورخيس، «الشعر»، ترجمة عبد النبي فرغل، **مجلة العرب والفكر العالمي** ١ (١٩٨٨)، ص ص ١١٩-١٣٠.

(١٧) فرانكلين ر. روجرز، **الشعر والرسم**، ترجمة مي مظفر (بغداد: دار المأمون، ١٩٩٠)، ص ١٢٦.

(١٨) راجع:

J. P. Ward, *Poetry and the Sociological Idea* (Sussex: The Harvest P, 1981), 12-23.

(١٩) القاضي أبو الحسن الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تقديم وتحقيق أحمد عارف الزين (تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٢)، ص ٢٠.

(٢٠) أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، الجزء الأول (بيروت: دار الثقافة، ١٩٨٠)، ص ١٠.

(٢١) مصطفى الجوزو، **نظريّاتُ الشِعر عند العرب: الجاهلية والعصور الإسلامية**، الجزء الأول (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١)، ص ٢٣٠.

(٢٢) نورثروپ فراي، **الخيال الأدبي**، ترجمة حنا عبود (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥)، ص ٥٤.

(٢٣) كما ورد في يوري لوتمان، **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة**، ترجمة محمد فتوح أحمد (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥)، ص ٤٩.

(٢٤) راجع:

C. Baudelaire, *Œeuvres Complètes*, vol. II (Paris: Gallimard, 1975-1976), 112-113.

وانظر للاستزادة كذلك پيير بورديو، **قواعد الفن**، ص ١٥٧.

(٢٥) پيير بورديو، **قواعد الفن**، ص ص ١٣٣-١٤٧.

(٢٦) أبو حيان التوحيدي، **كتاب الإمتاع والمؤانسة**، تصحيح وضبط وشرح غريبة أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت: المكتبة العصرية، د. ت.)، ص ١٣٢.

(٢٧) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، ١٩٨١)، ص ٣٠.

(٢٨) انظر الحوار الذي أجرته معه فرانسوا بوسنيل من مجلة **لير** الفرنسية، بمناسبة صدور كتابه **تاريخ الجمال**، ترجمة عارف علي فليح، **صحيفة الصباح**، على الموقع الإليكتروني:
<www.alsabaah.com>.

(٢٩) أبو الفرج الأصبهاني، **الأغاني**، الجزء الثالث، المجلد الأول (بيروت: مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، د. ت.)، ص ١٤٠.

(٣٠) ابن رشيق القيرواني، ص ١١٩.

(٣١) للاستزادة، انظر أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني، **تحقيق ما للهند من مقولة: مقبولة في العقل أو مرذولة** (بيروت: عالم الكتب، د. ت.)، ص ص ١٠٤-١١٥.

(٣٢) شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٣)، ص ٥١.

(٣٣) أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، ضبط وتفسير غريبة محمود حسن زناتي (بيروت: دار الآفاق الجديدة، د. ت.). ص ص ١٣١-١٣٢.

(٣٤) أبي هلال العسكري، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦)، ص ٣.

(٣٥) التبريزي، **شرح الحماسة**، كما ورد في شوقي ضيف، ص ٤٨.

(٣٦) علاء عبد الهادي، **النشيدة** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥)، ص ١٥٦.

(٣٧) پيير بورديو، **قواعد الفن**، ص ٢٦٣.

(٣٨) راجع:
Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (NY: Basic Books Inc., 1975), 22.

(٣٩) كما ورد في هانز-جورج جادامر، ص ٩٣.

(٤٠) علاء عبد الهادي، **لكِ صِفةُ الينابيع يكشفكِ العطش** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥).

(٤١) علاء عبد الهادي، «الفكرة/النص: تساؤلات حول القصيدة»، **الثقافة الجديدة** ١٢٩ (يونيو ١٩٩٩)، ص ص ٩٨-٩٩.

(٤٢) علاء عبد الهادي، **حليبُ الرماد** (القاهرة: دار صاعد، ١٩٩٤).

(٤٣) علاء عبد الهادي، **من حديث الدائرة** (القاهرة: دار صاعد، ١٩٩٤).

(٤٤) جاكوب كورك، **اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب**، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل (بغداد: دار المأمون، ١٩٨٩)، ص ص ٢٥٧-٢٥٨.

(٤٥) يوري لوتمان، ص ١٧٤.

(٤٦) **المرجع السابق**، ص ص ٥٠-٥١.

(٤٧) ج. هيليس ميلر، **أخلاقيات القراءة**، ترجمة سهيل نجم (بيروت: دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٧)، ص ٧٤.

(٤٨) **المرجع السابق**، ص ٧٥.

(٤٩) پيير بورديو، **قواعد الفن**، ص ١٥٩.

(٥٠) رُولان بارت، **الدرجة الصِّفْر للكِتَابَة**، ص ٢٩.
(٥١) يوري لوتمان، ص ١٠٦.
(٥٢) **المرجع السابق**، ص ص ١٢٥-١٢٦.
(٥٣) روبرت شولز، ص ص ١١٢-١٢٤.
(٥٤) رُولان بارت، **الدرجة الصِّفْر للكِتَابَة**، ص ٧٠.
(٥٥) ج. هيليس ميلر، ص ١٦.
(٥٦) هانز-جورج جادامر، ص ١٠٨.
(٥٧) رُولان بارت، **الدرجة الصِّفْر للكِتَابَة**، ص ٣٨.
(٥٨) بيير بورديو، **عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول**، ترجمة درويش الحلوجي (القاهرة: المحروسة للنشر والمعلومات، ١٩٩٩)، ص ٤٥.
(٥٩) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، **كتاب المواقف**، ويليه **كتاب المخاطبات** له أيضاً، تحقيق أرثر يوحنا أربري (القاهرة: مكتبة المتنبي، د. ت.)، ص ٥٣.
(٦٠) إدغار موران، **الفكر والمستقبل، مدخل إلى الفكر المركب**، ترجمة أحمد القصار ومنير الحجوجي (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٤)، ص ١٧.
(٦١) **المرجع السابق**، ص ٣٧.
(٦٢) **المرجع السابق**، ص ٦٩.
(٦٣) وللمزيد، انظر رُولان بارت، **الدرجة الصِّفْر للكِتَابَة**.
(٦٤) راجع:

Alaa, Abd Al-Hady, "Performative Manifestations in Early Arabic Heritage, and the Theatrical Genre," diss., Hungarian Academy of Sciences, 1997; "Theory of the Literary Genre and the Theatre: Theoretical Achievement," *Aesthetics of Reception and Hermeneutics*, ed., Ezz Eldin Ismail (Cairo: n. p., 1997), 13-51.

(٦٥) جاك دريدا، **في علم الكتابة**، ترجمة وتقديم أنور مغيث ومنى طلبة (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، ص ٤٦٧.
(٦٦) ج. هيليس ميلر، ص ١٦١.
(٦٧) كما ورد في ابن رشيق القيرواني، ص ٤٦.
(٦٨) انظر، على سبيل المثال: أبو الفرج قدامة ابن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩)، ص ص ١٤٦-١٤٧. وعن الالتفات، انظر ابن الناظم، **المصباح في المعاني والبيان والبديع**، شرح وتحقيق حسني عبد الجليل يوسف (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨٩)، ص ص ٣٠-٣٦. وانظر أيضاً فصلي «الالتفات» و«الاعتراض» في أبي هلال العسكري، ص ص ٣٩٢-٣٩٤. وانظر أبي الحسن القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦)، ص ٣٤٨. وانظر ابن رشيق القيرواني، الجزء الثاني، ص ص ٤٥-٤٧.
(٦٩) انظر، علي سبيل المثال: بدوي طبانة، **معجم البلاغة العربية**، الجزء الثاني (طرابلس:

منشورات جامعة طرابلس، ١٩٧٧)، ص ص ٨٠٧-٨١٢ وإدريس الناقوري، **المصطلح النقدي في نقد الشعر** (طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٨٤)، ص ص ٤٤٩-٤٥١.

(٧٠) علاء عبد الهادي، «مقدمة لنظرية النوع النووي»، **فصول** ٦٥ (٢٠٠٥)، ٢٢٢-٢٣٥.

(٧١) مايكل ريفاتير، ص ص ٢٤٦-٢٤٧.

(٧٢) فرانكلين ر. روجرز، ص ٩٦.

(٧٣) علاء عبد الهادي، **أسفار من نبوءة الموت المخبأ** (القاهرة: هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٦)، ص ٢٣.

(٧٤) علاء عبد الهادي، **شجن**، (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤).

(٧٥) جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ترجمة عابد خازندار، مراجعة وتقديم محمد بريري (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣)، ص ص ١٤٥-١٤٨.

(٧٦) **السابق نفسه**.

(٧٧) جان فرانسوا ليوتار، **الوضع ما بعد الحداثي**، ترجمة أحمد حسان (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٤)، ص ٤١.

(٧٨) يوري لوتمان، ص ٨٣.

(٧٩) **المرجع السابق**، ص ص ٦٤-٦٥.

(٨٠) أبو حيان التوحيدي، ص ٦٥.

(٨١) علاء عبد الهادي، **سيرة الماء** (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨).

(٨٢) علاء عبد الهادي، «القصيدة النص، الأصل والقرين: شهادة نقدية»، **قصيدة النثر**، البحوث المقدمة لندوة ٢٥ مارس، ٢٠٠٣، إعداد محمود الحسيني (د. م.: كلية التربية، جامعة طنطا، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٣)، ص ص ٣٧-٥٥.

(٨٣) علاء عبد الهادي، **سيرة الماء**، ص٩.

(٨٤) هانز-جورج جادامر، ص ١٠١.

(٨٥) علاء عبد الهادي، «القصيدة النص»، ص ص ٣٧-٥٥.

(٨٦) راجع:

Charles S. Pierce "Logic as Semiotics: The Theory of Sign," *Semiotics: An Introductory Anthology*, ed. Robert E. Innis (London: Hutchinson, 1986), 4-23.

(٨٧) علاء عبد الهادي، **شجن**.

(٨٨) **المرجع السابق**.

(٨٩) **المرجع السابق**.

(٩٠) رولان بارت، **العلبة النيرة: رسالة عن التصوير الشمسي**، ترجمة إدريس القري، مراجعة محمد البكري (الدار البيضاء: سلسلة كتابات فضاءات مستقبلية، ١٩٩٨)، ص ٩٦.

(٩١) علاء عبد الهادي، **الرغام، أوراد عاهرة تصطفيني** (القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٠).

(٩٢) علاء عبد الهادي، **معجم الغين** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧).

(٩٣) هانز-جورج جادامر، ص ص ٩٨-١٠١.

(٩٤) **المرجع السابق**، ص ٩٩.

(٩٥) فريديك شللر، «رسائل حول التربية الجمالية»، **مجلة العرب والفكر العالمي** ٢، ص ص ٢٩٠-٣٠٩.

(٩٦) هانز-جورج جادامر، ص ص ٩٩-١٠٢.
(٩٧) **المرجع السابق**، ص ١٠٠.
(٩٨) علاء عبد الهادي، **معجم الغين**، ص ٧٩.
(٩٩) رولان بارت، **لذّة النّص**، ترجمة محمد خير البقاعي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨)، ص ص٢٥-٢٦.
(١٠٠) توني بارنستون وتشاو بينغ، **فن الكتابة: تعاليم الشعراء الصينيين**، ترجمة عابد إسماعيل (دمشق: دار المدى، ٢٠٠٤)، ص ٣٢.

من الحكاية الشعبية إلى الحكاية النسوية: شهادة

سحر الموجي

وقفت ست الملك وقالت: لا يا ست الستات، من النهارده هنحط خطة استراتيجية لتغيير كل الأمور ديه .. المهم في الآخر كلنا ناخد حرية.

همست ست الستات في ودن ست الملك وقالت: إيه هي الخطة التراجيدية؟

- هانحكي حكايات.
- حكايات؟؟؟
- أيوه هنحكي حكاية عن القمر وحكاية عن القدر وحكاية عن الحكايات.

هكذا تلخص مها السعيد على لسان بطلة حكايتها ست الملك (**ما لم تقله شهرزاد**، ص ٢٣)، كيف يمكن أن تستخدم النساء الحكاية علاجاً للقهر، وقفزة على طريق الحرية الوعر. ولأن ست الملك – الشخصية التاريخية – هي أخت الحاكم بأمر الله الذي يمثل في الوعي الجمعي تجسيداً للمجتمع الذكوري بامتياز، فقد استندت الحكاية إلى هذا الإرث بلا تصريح كامل، وتركت لست الملك وجواريها مهمة مقاومة القهر والسجن الاجتماعي الذي يمثله حال الجواري من خلال الحكي. ومع نهاية الحكاية، نعرف أن ست الملك ماتت «وسابت لنا التركة ديه: مجموعة من الجواري والجرار مليانة مسك الحكاوي، ملّتها ٨٠٠ جارية يعرفوا طعم الحرية، كلهم ستات عصرية» (ص ٢٧).

لقد هدف مشروع إعادة كتابة الحكاية الشعبية و**ألف ليلة وليلة** من منظور نسوي منذ بداياته (١٩٩٨) إلى إعادة التوازن لذاكرة المجتمع الجماعية من خلال إعادة قراءة التاريخ من منظور النساء (راجع نشاط المشروع في ملحق ٢). قد يطرأ على الذهن تساؤل: ما علاقة التاريخ بالحكايات الشفاهية والمدونة والحكايات الخيالية و**ألف ليلة وليلة**؟ هنا تتكئ مؤسسة المرأة والذاكرة على كون الموروث الشعبي صفحة من صفحات التاريخ. إن الموروث الشعبي من حكايات شفاهية ومدونة ومواويل وأغانٍ وأمثال يعدُّ جزءاً حيوياً من ذاكرة المجتمع الجماعية. ويعبر هذا الموروث في مجمله عن «الجوانب الصامتة من الظاهرة التاريخية [التي] تتمثل في العناصر الثقافية والاجتماعية التي تحكم المجتمع بكل فئاته

والتي عادة لا يلتفت إليها المؤرخون في تركيزهم على الحدث والفرد في إطار زماني ومكاني محدد»، كما توضح هالة كمال في مقدمتها لكتاب **قالت الراوية** (ص ١٢).

فعلى عكس التاريخ الرسمي الذي يخضع لشروط الانتقاء ورؤية المؤرخ الذاتية التي تخضع بدورها لنوع علاقته بالظاهرة التي يسجلها، من ناحية، وموقفه من السلطة الحاكمة، من ناحية أخرى، فإن الفولكلور، كما يؤكد عبد الحميد يونس في **الحكاية الشعبية** مادة تاريخية أكثر ثراءً ومرونة من التاريخ الرسمي. وحين نتبنى المنظور الأشمل للتاريخ بوصفه تسجيلاً لتفاصيل وجدان مجتمع ما في لحظة تاريخية ما، فسيصبح بإمكاننا تشريح علاقات القوى والإيديولوجيات التي تحكم هذا المجتمع من خلال فولكلوره.

لكن الفولكلور ليس حراً تماماً وشارداً عن كل أشكال السلطة. صحيح أنه بعيد عن قبضة سلطة الحاكم الرسمية إلا أنه يخضع في الوقت ذاته لعلاقات القوى السائدة في المجتمع (جنس أو عرق أو طبقة). وعند تحليله يكشف الفولكلور عن أشكال هذه السلطة «بحيث يعكس النص خبرة راويته الذاتية ووجهة نظره/نظرها التي تحمل قيم المجتمع ككل، تلك القيم التي يتمثلها الراوية وينقلها بدوره لتعود وتصب في فكر المجتمع» (كمال، **قالت الراوية**، ص ١٨). ولو ركزنا أكثر على الحكايات الشعبية فسوف نرى كنزاً تاريخياً يفسر لنا العديد من الأفكار التي تجمدت على مدار السنوات وبلغت بفضل المجتمع الذكوري درجة الثوابت في مجتمعنا المصري المعاصر.

ومن منطلق كون الحكاية الشعبية انعكاساً لقيم مجتمع بأكمله وتكريساً لها في الآن نفسه، فإن مشروع إعادة كتابة الحكاية الشعبية و**ألف ليلة وليلة** من وجهة نظر المرأة يهدف إلى خلخلة تلك المنظومة القيمية بإدخال صوت المرأة إليها وتحويلها من مجرد موضوع للكتابة إلى كاتبة وحكاءة ترفض أن يقوم بدور الحكي والتدوين نسق ذكوري بأكمله طالما استبعدها وهمَّش دورها وطمس صوتها. ويعكس تحليل الحكايات الشعبية من منظور نسوي هذه الحقيقة شرقاً وغرباً. تشرح هالة كمال هدف المشروع فتقول:

> إن الاهتمام بدراسة التاريخ الثقافي بشقيه الرسمي والشعبي دراسة حرة ومتحررة من وجهات النظر الجامدة والمتحجرة، ليشمل مصادر التاريخ بأنواعها المختلفة وعبر التخصصات، يعمل على المساهمة في إلغاء مظاهر أحادية الثقافة من حيث تعبيرها عن فئة واحدة متميزة في المجتمع، بحيث تتبنى دراسة التاريخ الثقافي البحث عن الأصوات المهمشة فتصبح محاولة البحث عن صوت المرأة والإنصات إليه، بل وإعلائه، حقاً إنسانياً وضرورة منهجية، فالتعددية هي سبيل الموضوعية وهي دليل القراءة وحرية التعبير - أي تحرر الفكر. (كمال، **قالت الراوية**، ص ٢٧)

وأحد الأسس المهمة التي يرتكز إليها مشروع «قالت الراوية» هو أن الموروث الشعبي ليس نصاً مقدساً لا يجوز الاقتراب منه؛ فالبشر هم الذين صنعوا الحكايات وتوارثوها ونقلوها عبر الأزمان والثقافات. تتسم الحكاية، بحكم طبيعتها الشفاهية وكونها

منتجاً جماعياً لا ينتمي إلى شخص بعينه، بالمرونة والتطور طوال الوقت، وتلك هي النقطة التي تمكّن الراغبين في اختراق دورة الحكاية من أن يعيدوا صياغتها أو تأويلها أو ربما السير في اتجاه مضاد لها. وهكذا تصوغ هالة كمال الفكرةَ في مقدمة **قالت الراوية**: «إن الفضل في دوام فن الحكي وتطور الحكاية الشعبية إنما يرجع إلى الراوية وأفراد المجتمع لا إلى النص في حد ذاته. فلولا استمرار الحكي ما كانت هناك حكاية» (ص ٢٠).

وقد تراكمت العديد من الحكايات على مدار سنوات المشروع وتنوعت ما بين حكايات تصلح للأطفال وأخرى للبالغين، وحكايات هي قصص قصيرة وأخرى تتماهى مع نكهة الحكاية الأولى من حيث اللغة وأسلوب الحكي، وأخرى تعتمد على لغة حديثة. ولكن، على اختلاف حكايات الورشة وتنوّعها فإنها جميعاً تشترك في هدف واحد: تقديم وجهة نظر المرأة بخصوص قيم وأزمات قديمة جداً، لكن لا يزال لها مكان في النسق القيمي الذي يحكم مجتمعنا اليوم.

فالمرأة هي الشخصية الرئيسية في هذه الحكايات، هي البطلة. لكنها بالتأكيد ليست ست الحسن والجمال أو بدر البدور، ولا هي شهرزاد التي نعرفها. إنها «ست العقل والكمال» التي لا تعتمد على قيمة الجمال، بل على أهمية العقل والذكاء والمعرفة طريقاً للحياة، وهي «صفية المخفية» في حكاية لهدى الصدة، حيث تعطيها هدى الصدة صوتاً بعد أن كانت مجرد شخصية هامشية ومنمّطة في حكايات عديدة، وهي الجنّية التي تعرف سحر الحروف وغواية الكتابة، وهي شهرزاد التي تحكي هذه المرة عن نفسها وعلاقتها بشهريار وفهمها لضعفه.

كل شخصيات الحكايات الجديدة تتحدى القوالب وأنماط الشخصيات النسائية التي تعجُّ بها الحكاية الشعبية و**ألف ليلة وليلة**. فعلى سبيل المثال، في حكاية «فرحة» لهدى الصدة (كمال، **قالت الراوية**، ص ١٥١) نرى نموذجاً لبطلة قادرة على التساؤل والفعل. فهي تسأل أمها حكيمة عن الثيران السبعة الذين قابلتهم، ورأت أنهم يتحدثون بلغة البشر، ويرددون كلاماً كأنه على لسان شخص آخر يتّهمُهم فيه بأن ما فعلوه ليس من تصرفات «الجدعان». تعرف فرحة من الأم أن هؤلاء الثيرانَ هم أخوتها السبعة، الذين تركوا البيت وهربوا بعد أن ظنوا أن الطفل الذي ولدته أمهم ولداً وليس بنتاً، وقد أصروا أن تلد لهم الأم أختاً تخدمهم وتعمل على راحتهم. إلى هذا الحد تتسق حكاية هدى الصدة مع حكاية شعبية بعنوان «ست الحسن والسبع جدعان». ولكن البطلة في حكاية الصدة تتحرك من التساؤل إلى منطقة الفعل كي تعيد لإخوتها آدميتهم، فتطلب منهم أن يصلحوا قطعة أرض «بور» أشارت إليها. وتنجح فرحة في مخططها. والحكاية، بالإضافة إلى تقديمها نموذج الفتاة الواعية منفتحة الأفق القادرة على الفعل، تقوم بمراجعة مفهوم الرجولة و«الجدعنة» مراجعة جذرية.

كذلك نرى بدر البدور بطلة حكاية سهام عبد السلام «بدر البدور والبير المسحور»: «صبية بس قوية .. وعِت لَقت نفسها بتجري وسط الجناين والغيطان .. تطلع الشجر وتناطح الجديان، فكبرت وطَولت وجلدها أسمر من كتر ما خدته الشمس بالأحضان وبقى عودها رفيع زي الخرزان، وشعرها خشن، حُرّ زي الأغصان» (الموجي وفهمي، ص ٤٦). وهنا، يتضح قدر مراجعة المفهوم التقليدي عن الجمال الذي مارسته سهام عبد السلام في هذه

القصة. يصبح الجمال هنا متمثلاً في الشعر الخشن ونحافة الجسد وصلابته مرادفاً للحرية ورفض القيود التي تكبل باقي الفتيات في الحكاية داخل أجسادهن وبين جدران البيوت. كما تراجع الكاتبة في القصة نفسها الحكاية التقليدية للغولة التي عادة ما تظهر في الحكايات الشعبية بوصفها صورة نمطية للشر بلا أبعاد إنسانية. في حكاية سهام عبد السلام كانت الغولة في يوم من الأيام «الأميرة لوله»، ولكن أباها الملك أبعدها عن البلاد بسبب دسيسة من الوزير. وتناقل الناس على مر السنين حكايتها، وأثناء التناقل حولوها إلى غولة يخيفون بها الصغار كوسيلة للعقاب المرعب إن تجرءوا وتخطوا الحدود الضيقة التي يكبلهم بها المجتمع. كما تعرض تلك الحكاية بدر البدور على خلفية من عالم تقليدي تُمنَع فيه الفتيات من حرية الحركة، وبالتالي من التجربة، ويتقلّص دورهن في الحياة إلى الحيّز الوحيد الصغير المقبول: انتظار العريس. وفي هذا التجاور بين التقليدي والمتمرد تتحول بدر البدور إلى نموذج جديد لبطلة الحكايات.

ولا تُعنى حكايات المرأة والذاكرة بتكسير الأنماط السائدة للشخصية النسائية في الحكايات فقط، ولكنها تتحرك أيضاً على محور تفنيد الأفكار النمطية الذكورية وتكسيرها واستبدالها. وإحدى النسخ الجديدة لـقصة «مصباح علاء الدين» من حكايات **ألف ليلة وليلة** تمثل تلك الفكرة بجلاء. فالجني داخل مصباح **ألف ليلة** يصبح جنية في حكاية أميمة أبو بكر **مصباح علاء الدين**، وسحرها ليس هو ما تعرفه الجنية على أنه «السحر التقليدي» المنصبُّ على المال والسلطة والنفوذ والنساء. تقول الجنية للطفل علاء: «سحري لا يأتي بجاه أو مال، ولكنه يغير من حال لحال، والناس لا يحبون أن يتغيروا من الداخل وإنما من الظاهر فقط» (أبو بكر، ص١١). وعلى مدار الحكاية تراجع الكاتبة منظومة القيم التي تُعلي من شأن السلطة والثروة وتتجاهل المعرفة الجوّانية وانفتاح أفق الاختيار أمام البشر. وُلد علاء الدين في بلد ينقسم فيه الناس قسمين: كبار وصغار، ولكل منهما لون واحد فقط يحبه. ويتمنى علاء - بعد أن تعلم من الجنية - أن يحب كلُّ الناس كلَّ الألوان وألا يضطروا للتعبير عن حب لون واحد فقط. والألوان في الحكاية، كما هو واضح، ليست إلا رمزاً لتعددية الرؤية، وبالتالي لأفق الاختيار الذي يجب أن يكون أكثر رحابة أمام كل البشر. في حكاية كهذه، استخدمت أميمة أبو بكر تيمة المصباح الذي يحوى جنياً منطلقاً لتشكيل حكاية مختلفة تبث قيماً ووعياً يتناقض في جوهره مع القيم التي تكرسها حكاية «مصباح علاء الدين» كما وردت في **ألف ليلة وليلة**.

وبالتجاور مع تقديم بطلات حكايات يكسرن النمط التقليدي للبطلة الجميلة التي لا تُقْدِمُ على مبادرة أو فعل، وكذلك تفنيد الأفكار الذكورية وإحلال أفكار أخرى أكثر إنسانية واحتضاناً لكل من النساء والرجال محلها، فإن الحكايات تقدم أيضاً تفسيراً للمناطق المسكوت عنها في بعض الحكايات. ففي حكاية نسمة إدريس «ذات الرداء الخفي» (كمال، **قالت الراوية**، ص ١١٨)، نقابل بطلي **ألف ليلة وليلة:** شهرزاد وشهريار، ولكننا نراهما من خلال تخييل يفارق النص الأصلي الذي يشير إلى ثلاثة أبناء صبيان أنجبتهم شهرزاد. لقد استبدلت نسمة إدريس بنتاً بأحد الأولاد الثلاثة وقدمت تفسيراً للفهم الخاطئ الذي وصل الجميع، وهو أن شهرزاد قد أنجبت صبياناً ثلاثة. ومؤدى هذا التفسير

أن تلك الابنة عاشت متخفية في زي صبي. وقد كان هذا القرار متعمداً من جانب شهرزاد: «خافت أمي عليّ يكون نصيبي زي نصيبها وأقضي حياتي في رعب وحرمان وتخفي. لكنها كان لازم تفهم إن الخوف لا يمكن يولّد خير وانتصار، حرمتني أمي من جنسي زي ما اتحرمت هي من الحنان والأمان. خبّتني وسط الزحام والرجال علشان أعيش، بس ما فكرتش هاعيش إزاي مع نفسي وأنا خايفة منها وعليها» (ص ١١٨).

وتحدد الابنة تاريخ ميلادها الحقيقي بكشفها للجميع عن هويتها كأنثى ترتبط ارتباطاً عضوياً بمولدٍ وبعثٍ لـ«القصة الحقيقية لكتاب أمي شهرزاد، أو كتاب الألف حكاية اللي أنا جمعتهم وأنا متخبية تحت سرير أبويا وأمي» (ص ١١٩). تؤكد الحكاية ارتباط الهوية الأنثوية بالكتابة والاختيار. فالابنة تنتقي الحكايات التي أعجبتها وتتخلص مما لم يعجبها ثم تدوّن. ويستمر الارتباط وثيقاً حتى نهاية الحكاية التي تُعلم مستمعها أو قارئها أن الابنة قد قررت ترك وطنها الأول الذي لن يمنحها حرية التجوال والحركة والتعلم إلا لو كانت صبياً، فتجوب العديد من البلاد إلى أن تستقر في مصر وتكتب الحكاية الحقيقية لها ولحكايات أمها الألف.

في رسمها لشخصية البطلة لم تشر نسمة إدريس بأية حال إلى جمال البطلة أو مواصفاتها الجسدية، وإنما ركزت فقط على تحليل إحساس الخوف الذي دفع الأم إلى إخفاء هوية ابنتها الجنسية وتحدي الابنة لهذا الخوف بالكتابة والترحال. والقصة في مجملها تشير إلى فكرة المسكوت عنه في الحكاية الشعبية و**ألف ليلة وليلة**. ها هي ذي امرأة تحكي عن التخفي والخوف وابتداع أساليب مراوغة للبقاء في عالم يقنن كل ما هو أنثوي في الحيز الداخلي للبيت، فيحول بينها وبين تجارب العالم الواسع المتاحة طول الوقت لأبطال الحكايات من الرجال.

وفي حكايتي «وسكتت شهرزاد»، تقدم شهرزاد تفسيراً لقتل شهريار عذراء كل ليلة، وذلك في خطاب حررته لدنيازاد سائلة إياها أن تحرقه بعد القراءة، في إشارة خافتة ذات مغزى للتعايش مع الخوف من ناحية ولوجود عالم نسائي مرادف ولكنه في الخفاء. تفصح شهرزاد: «إن قسوة شهريار الثابتة بلا جدال ما هي إلا ستر لعورته هو وليس كما أقنع الجميع نتيجة خيانة زوجته الأولى التي أفقدته الثقة في كل النساء» (كمال، **قالت الراوية**، ص ١١٤). تشير الحكاية إلى الوجه المعروف لشهريار الذي عندما يصرخ في الولاة والقضاة والتجار ورجال الدولة الذين«تهتز شواربهم . . . [إذ] يرج صوته أنحاء القصر وأنحاء المدينة وأركان الكون الأربعة» (كمال، **قالت الراوية**، ص ١١٥). ولكنها في الوقت نفسه تكشف الوجه المستور لرجولة مهزومة تقف وراء عنف مبالغ فيه ودموية يضرب بها المثل. بعد تأجيل طويل للقاء الجنسي بينهما وارتكان على استمرار الحكي كمبرر لهذا التسويف، يرتوي عطش الأنوثة لدى شهرزاد، لكنها تفاجأ به يسألها إنْ كانت ستتوقف عن حبه بعد أيام قليلة. تصرح لدنيا في نهاية خطابها: «كنت غرة يا دنيا. لم تكن لي خبرة تفهمني أنه هو لم يكتمل مثلي. أنه لا يكتمل إلا بعد محاولات مضنية يمتزج فيها هدير الرغبة المكتومة بتتبعه لما تعكسه عيني في كل لحظة متخوفاً من لمحة تأفف أو ربما استعلاء» (ص ص ١١٦-١١٧). تستمر شهرزاد في احتوائها لهشاشته، ويعود هو إلى ممارسة دور البطولة الذكوري المنتظر في العالم (راجع الملحق ١ لمقارنة حكاية الإطار المعروفة لشهرزاد باقتباسي وتحويري لها بعنوان «وسكتت شهرزاد»).

رغم أن الشخصيتين الأساسيتين لحكايات **ألف ليلة وليلة** (شهريار وشهرزاد) لم تتغيرا في القصتين، فإنه من الواضح أن النص الجديد قد أعطى صوتاً لشهرزاد، وهو ما لا نجده في النص الأصلي حيث الرجلان يعانيان من خيانات الزوجات المتكررة والمقدمة بلا مبررات؛ مما يجعل الأمر يبدو كأن خيانة المرأة شيء طبيعي ولا يدعو إلى التساؤل وإنما الاستغراب فقط. في «سكتت شهرزاد» تحكي البطلة الحكاية من وجهة نظرها، وبالقدر الذي لا يخلق من الرجل عدواً ولا إنساناً ينتمي إلى مرتبة أدنى. شهريار في هذه الحكاية رجل مأزوم وذكورته موطن الأزمة. من ناحيته، كان لابد أن يخفي سر ضعفه بعد افتضاح هذا السر مع النساء اللاتي قتلهن. ومن ناحية أخرى، فإن شهرزاد لا تتناول الأزمة بسخرية أو بشفقة، ولكنها تتعامل معها ومعه من موقع العشق. يصبح البديل هنا منتهى الاحتواء، وتصبح الحكايا هى المسكن وهى الدواء في الآن نفسه. والحقيقة أننا في **ألف ليلة وليلة** لا نرى شهرزاد تتحدث عن نفسها أو تستخدم ضمير الأنا، وهو ما اتخذته القصة الجديدة عموداً فقرياً لها.

لقد كسرت «سكتت شهرزاد» التنميط الواضح في الحكاية الإطار لـ**ألف ليلة**. الحكاية الجديدة لا تمارس تنميطاً للمرأة ولا للرجل، كما أنها تتجنب الاقتراب من التعميمات. فلا كل الرجال لديهم مشاكل جنسية ولا كل النساء خائنات. تقدم الحكاية أزمة تخص فردين فقط وكيفية تَعَامُل كليهما مع تلك الأزمة. لكنها في الوقت نفسه تلقي ضوءاً على تلك الفجوة القائمة بين شهريار الذي يعرفه الناس ويهابونه، وشهريار الإنسان الذي يجيد إخفاء ضعفه. وفي هذا تقدم الحكاية الجديدة وجهة نظر مغايرة تماماً للسبب الذي كان يدفع شهريار إلى ممارسة القتل كل ليلة.

ولأن الصوت الراوي هنا هو صوت المرأة صاحبة الحكاية، فمن البديهي أن تنقلب الحبكة تماماً. كأننا نرى مشهداً لم يكتب في **ألف ليلة وليلة**، لكنه مشهد مواز ومفسرٌ للحدث، ومن الممكن والمقبول أن ينتمي إلى عالم النص الأصلي فيفسر سبب حكايات شهرزاد الطويلة، كما يلقى ضوءاً على سبب دموية شهريار.

يؤكد النص الجديد كذلك حالة الصداقة/الأخوة بين امرأتين لكل منهما ذكاؤها الخاص ومسارها في الحياة، لكن الحكمة تجمعهما معاً وتربطهما بالجدة التي تذكرها شهرزاد عَرَضاً في بداية الحكاية. فكرة التأكيد على نسل أنثوى مهمة للغاية، نظراً لغيابها عن العديد من النصوص الشعبية القديمة، التي - بالإضافة إلى لجوئها لتنميط الشخصيات النسائية (إما ست الحسن والجمال أو الغولة المخيفة أو العجوز اللئيمة، إلخ.) - لا تؤكد تلك الحالة من الترابط النسوي الذي يدعم وجود حكمة خاصة بالنساء مستقاة من تجاربهن الخاصة بهن.

تشير بعض الحكايات أيضاً إلى سوء الفهم الذي يختزل المرأة في مساحة أضيق منها بكثير، أو يلقي عليها ظلالاً سوداء منبعها اللاوعي الجمعي. فحكاية «أم الشعور» لأميمة أبو بكر تحكي عن عفريتة، مرعبة ومخيفة «قالوا إن شعرها حيات وعقارب، وأنها تسكن كل بيت وكل

غيط. تطل برأسها على الناس في كل الأمكنة وكل الأوقات فيجزعون من منظر ثعابين شعرها المسدلة على كتفيها ويصرخون: "العفريتة أم شعور مميتة .. اطردوها .. اطردوها!!" (كمال، **ما لم تقله شهرزاد**، ص٢٨). وبذل «شطار القرية والمدينة» كل الجهد لمطاردة العفريتة والتخلص منها، لكنها ظلت تحاول الهرب إلى أن استقرت في صفحات كتاب الشيخة رشيدة «ذات الأراء السديدة قارئة الكتب القديمة والجديدة. ظهرت لها العفريتة على صفحة الكتاب الذي تقرؤه وتغلغلت ضفائرها في السطور والصور» (ص ٢٩). وتُعَدّ الشيخة رشيدة تمثيلاً، لا يتكرر كثيراً في الحكايات، للمرأة العارفة الحكيمة، وبالتالي فهي القادرة على رؤية «العفريتة» دون أفكار مسبقة تلقي بظلها الأسود على حضور أنثوي فيتحول إلى شر وهلاك. تراها رشيدة مجرد امرأة قوية وعنيدة، ولا ترى في شعرها حيات ولا عقارب، بل «ضفائر مجدولة من أعمال وأحمال وهموم» (ص ٣٠).

والمصطلح النفسي المرادف لسوء الفهم في هذه الحكاية هو «الإسقاط»؛ فالمجتمع الذكوري كان لديه رؤية جاهزة لتلك المرأة. لم يقتربوا منها ليعرفوها بوصفها فرداً وإنما تعاملوا معها كعقل جمعي واحد رآها شراً مستطيراً يهددهم. ويمثل عثور «العفريتة» على مكان طيب يستضيفها إشارةً إلى عالم الفكر والمعرفة، «الكتاب»، الذي بإمكانه أن يراجع موقف اللاوعي الجمعي ويعيد قراءة هذا الوجود الأنثوي في ذاته بعيداً عن الأحكام المسبقة.

ونقابل في «مسك الليل» لنسمة إدريس الحال نفسه من سوء الفهم. فالحكاية تُحكى على لسان رجل يردد مقولة جمعية «صدق اللي قال إن الستات سبب كل السهاد» دون أن يرى موقفه غير الواعي بحقيقة كيان المرأة التي أحبها (كمال، **قالت الراوية**، ص ١٩٧). ورغم أنها تخبره أن اسمها «مسك الليل»، وأنها لا تظهر إلا ليلاً، فالرجل لم يفهم ما تقوله المرأة بل فعل عكسه: «خدتها عندي في الدوار ومنعتها تظهر لا ليل ولا نهار. ما أنا اللى لقيتها، تبقى مسكي أنا وحدي. مسكتها من إيدها وحبستها في بيتها وكنت أسيبها طول الليل وأرجعلها بالنهار» (ص ١٩٧). وبعد رفضها المتكرر له، قرر أن يفاجئها ليلاً، فهاله ما رأى: «النور اللي مالي البيت، والمسك فايح من كل حيط، دى لازم الجنة مش بيت» (ص ١٩٨). وأول ما تبادر إلى ذهنه هو الخيانة. بدون تروٍّ، هبَّ بفأس في يده وقطع، واتضح له بعدها أنه قد قطع إحدى فروع شجرة مسك الليل، تلك الشجرة التي لا تتجلى عبقرية وجودها بذلك العطر المضوع إلا ليلاً.

لم تُخْفِ مسك الليل شيئاً، بل صرحت بحقيقتها، لكن الرجل لم يستمع ولم يفهم، وتراكمت الأخطاء إلى حد بتر جزء منها. والحقيقة أن هذا البتر الرمزي لجزء من وجود تلك المرأة/الشجرة ليس إلا تصويراً واضحاً لحالة بتر تعامل بها الرجل منذ بدايات الحكاية. لقد قلّص وجودَها في الحيز الداخلي للبيت، بينما وجودها الحقيقي لا يتجلى إلا ليلاً، وفي الهواء الطلق؛ لأنها شجرة، وشجرة لها خصوصية تربطها بالليل، بالعتمة والصمت، أيْ بالوجود الداخلي للإنسان.

ومن الخصائص الأسلوبية المميزة للعديد من حكايات المرأة والذاكرة استخدام الكوميديا بتنويعات مختلفة ما بين المفارقة والسخرية، ليس فقط من مجتمع متحجر الأفكار ولكن أيضًا من أنفسنا بوصفنا نساءً. ولتلك الخاصية أهداف عدة، فهي تعمل عمل الدواء الشافي من الألم من خلال الحكي، كما توضح ريجينا باريكا Regina Barreca في كتابها **كانوا يطلقون عليّ اسم سنووايت**

لكنني جمحت بعيدا *They Used to Call Me Snow White ... But I Drifted*. كما أنها أيضاً استراتيجية لمهاجمة الأقوى وليس المثير للشفقة (ص ١٣)، وهو ما يتجلى في الكوميديا التي تولدها **حكايات حورية** لسها رأفت، حيث تجعل الشخصية الرئيسية حورية من صراع القوى بين الرجل والمرأة، ومناطق سوء الفهم في علاقتهما، تيمة أساسية. تتولد الكوميديا في هذه الحكايات من عدة عناصر. يتضح من القراءة الأولى للحكايات قدر السخرية من تناقضات الرجل وازدواجياته. ففي حكاية «حورية في الميه»، تطلب حورية من زوجها أن يدفع المركب معها. وتلعب سها هنا على المثل الشعبي القائل: «لا تشدي الحبل ولا ترخي علشان المركب يمشي». لكن زوجها يتعلل بالانشغال، وعندما تسأله:«هي المركب مش بتاعتي أنا وإنت؟»، يرد الزوج بثقة: «أيوه بتاعتي أنا وإنت .. أركب أنا وتزقي إنت» (ص ٣). لكنه عندما يعلم أن جارتهما الست هنية تدفع بالمركب وحدها بينما زوجها «اسم الله عليه قاعد مبوز وبيقرا الجرنال»، يهبُّ زوج حورية لنجدة الجارة بعد أن يدين تنطع زوجها ولامبالاته (ص ٣).

تكشف **حكايات حورية** أيضاً عن استخدام ذكي للغة تخلط بين سجع الحكاية الشعبية القديمة وعامية مفرطة في حداثتها، وتمزج في أجواء الحكي بين القديم والجديد. فآدم في حكاية «آدم وحوا» يعود إلى البيت منتظراً تحضير الغداء، ويوبّخ حورية على التأخير: «والله ما أنا عارف بتتأخري ليه في الطبيخ، قلتي عايزة كتشن ماشين .. وقلت ماشي، إشي كبه وإشي خلاط وعصارة .. و كله بشيء وشويّات» (ص ٧). ويتقلص دور آدم في جلب المال أمام أدوار حوا المتعددة فيما له علاقة بالبيت وتربية الأولاد وتهذيبهم.

لكن ليست كل الحكايات منصبة على سوء الفهم بين الرجال والنساء، فهناك حكايات لا تدور حول رجل من الأساس. تُمثل هذا الاتجاه حكاية «الحلم» لهالة كمال. تقول الحكاية إن البطلة «لم تحلم أبداً بقصر وأمير. وإنما ظلت تحمل داخلها حلماً بجنية تصادقها فتتجاوز حدود الجدران الإسمنتية وقفصاً كانت تختبئ فيه طواعية من البشر» (كمال، **ما لم تقله شهرزاد**، ص ٧٧). تبحث البطلة في الحكاية عن صديقة/جنيّة/إنسان يساعدها على فهم الأسرار وفهم ذاتها، وهذا هو طريق الحرية المأمول. وبتلك الصياغة تنفي الحكاية الفكرة الثابتة عن استحالة اكتمال المرأة إلا بوجود رجل. قد تكتمل المرأة مع نفسها، وقد يكون لها في بعض المراحل احتياجات لا تتضمن وجود رجل. تصل البطلة إلى هدفها بالعثور على جنية «منحتها مفتاحاً سحرياً تفتح به كل الأبواب فحملت المفتاح تعويذة تذكرها بقدرتها الدفينة على حل رموز الأقفال» (ص ص ٧٧-٨٧).

وتمثّل حكاية نسمة إدريس «الجنية» الاتجاه نفسه (كمال، **قالت الراوية**، ص ٢٠٧). فجنية نسمة فولة ليس لها كيّال (تستخدم نسمة هنا المثل الشعبي القائل إن «كل فولة ولها كيال وكل عقدة ولها حلال»). هذه الجنية كانت بنتاً عادية وليست جنية، لكنها كانت ترفض الأشياء التقليدية التي يحبها الأطفال كاللعب وتلك التي تحبها النساء كالذهب. ولأنها كانت تمارس عادة غريبة، وهي التقاط الحروف من الهواء وتحويلها إلى حبر على ورق، فقد اتهمها الناس بأنها تمارس السحر. تتناول الحكاية مسألة الاختلاف عن السائد والمقبول. كما تنتقد بصوت

خافت الإدانة المجتمعية لكل من يكسر السائد وفي الوقت نفسه تُعلي من قيمة الاختلاف، ورمزه الأساسي في هذه الحكاية هو الحكي/الكتابة/امتلاك المفاتيح السحرية التي تبحث عنها بطلة «الحلم» وتجدها.

واستلهاماً لتيمة الجنية نفسها تقدم قصتي «بجد مش عارفه» (الموجي وفهمي، ص ٢١) تأويلاً لفكرة الجني/الجنية يختلف عما نجده في الحكايات الشعبية. فالجنية تأتي للبطلة في حلم من أحلامها الليلية كي تخبر الصبية الحزينة المنعزلة عن الأصحاب، والتي تعاني عدم قبول القريبين لها، أن المحبة وانفتاح القلب على الكون هو سر السعادة، وأن عليها أن تتعامل برفق مع الجدة التي تطالبها بأن تكون النموذج الوحيد المقبول للفتيات اللاتي يعرفن فنون الطبخ وشئون المنزل. ذلك لأن للجدة حزنها الخاص وإحباطاتها الدفينة. تتأتى تلك الرؤية للطفلة عندما تستمع إلى صوت الجنية داخلها. وتتعلم ريم (البطلة) اللعبة، فكلما تضيق حول وجودها دوائر عدم القبول والتوبيخ تستحضر الجنية وتتحادث معها. «تقول: غاضبة أنا. ترد الجنية: اسمعي صوت العصافير. صوت قلبك. تأملي شوارعه وبيوته وأسراره. دعي نهر قلبك يغسل الغضب. الغضب يغشي أبصارنا ويسد آذاننا عن صوت الضحكات» (ص ٢٢). هذه أيضاً قصة لا تتخذ الرجل وسوء الفهم معه محوراً. فعندما تتأكد مشكلة الذات مع الذات يصعب على المرأة أن تتخذ من وجود رجل محوراً أساسياً لحياتها ومفتاحاً وحيداً لسعادتها. تستلهم الحكاية تيمة الجنية، ولكنها توظفها بشكل يشير إلى العمق الكامن داخل نفوس البشر، لتؤكد أن الحلول السحرية موجودة، لكن وجودها لا يأتي من خارجنا.

يستلهم مشروع «قالت الراوية» الموروث الشعبي، لكنه يعيد صياغة الأمثال الشعبية والحكايات بوعي نسوي. وتظل الكاتبات/الحكّاءات على إيمانهن بـ«إمكانية التحرر» الموجودة في الحكاية كما يشير جاك زايبس Jack Zipes في كتابه *Breaking the Magic Spell*. فإذا كانت الحكاية، كما يؤكد Zipes، تحمل رغباتنا وأمانينا العميقة واحتياجاتنا، وتشير إلى إمكانية أن نصبح جميعاً ملوكاً وملكات، أيْ مالكين لمصائرنا وعلى وعي بمشاريع حيواتنا، فنصبح بالتالي صانعي التاريخ (ص ٩)، إذن فنحن بالفعل نتدخل بأفكارنا وأقلامنا في صناعة التاريخ كما نرغبه وكما نؤمن به، وعاءً رحباً يتجاور فيه الرجال والنساء ويتشاركان من أجل صناعة عالم أكثر إنسانية وجمالاً ونبلاً – عالم لا يقسّم النساء إلى غولات مخيفات وستات حسن وجمال بل يراهن في تعددهن الخلاق بشراً.

مع بداية مشروع إعادة كتابة الحكايات في ١٩٩٨، بدأ المشروع يفرز أشكال نشر الفكرة. وتفرّعت هذه الأفكار إلى نشر الحكايات الجديدة وورش تدريب على إعادة كتابة الحكاية الشعبية، بالإضافة إلى عروض حكي اتخذت مع الوقت طابعاً فنياً مميزاً لها، يتناسب مع مجموعة الحكّاءات اللاتي لم يدّعين يوماً أنهن محترفات. في البداية لم يتعدَّ العرض شكل القراءات من قِبل الحكّاءات لمجموعة مختارة من النقاد والكتّاب المهتمين وكذلك الباحثين المتخصصين في الفولكلور. كان الهدف وقتها استقاء ردود أفعال الصفوة تجاه المشروع وتلقي مقترحاتهم. وبالتالي، لم تتضمن هذه العروض أي شكل فني باستثناء جلوس الحكّاءات في نصف دائرة وتبادل قراءة الحكايات.

مع الوقت بدأت فكرة الحكي للجمهور العادي، بكل فئاته، تصبح هي الهدف المنشود. ويبدو هذا واضحاً من انتقال مكان العرض من مكتب المرأة والذاكرة إلى أماكن مخصصة للعروض الفنية المفتوحة للجمهور كدار الأوبرا المصرية وبيت الهراوي والمراكز الثقافية الأجنبية والمكتبات العامة وغيرها. وبدأت عروض الحكي تجتذب جمهوراً خاصاً بها. ومع انتقال الحكي إلى هذا النوع من الجمهور، كان لا بد من تطوير الشكل الفني للعروض وإضافة عناصر جذب (على المستوى المرئي). فبالإضافة إلى ارتداء ملابس عصرية ممتزجة ببعض الموتيفات الشعبية - كالشال الملوّن وإكسسوارات الفضة - لجأت مخرجة العروض إلى استخدامات متعددة للإضاءة، كما استخدمت في بعض العروض شرائح ملونة slides لفنانين تشكيليين، كانت لوحاتهم في الخلفية تتكامل مع الحكايات المروية على المسرح. كانت الموسيقى كذلك إضافة مهمة للعروض، إذ كان لدى إيمان صلاح الدين (المؤلفة الموسيقية للعروض) من الوعي النسوي ما يسمح لها بالتجاوب إنسانياً مع الحكايات؛ مما انعكس على الإضافات الموسيقية داخل كل حكاية والفواصل الموسيقية التي تفصل بين حكاية وأخرى وتمهّد للحكاية القادمة.

تراوح استقبال الجمهور للحكايات ما بين الاستحسان الواضح والتحفظ. بدا كأن هؤلاء الذين أحبوا عروض الحكي وبدأوا يتابعون مواعيدها قد سعدوا بسماع فكرة ورؤيتها بعد أن كانت في رؤوسهم ولم يقولوها، أو كانت هاجساً بعيداً لم يتفوه به أحد. كانت عملية التمكين تسير بشكل أفضل كثيراً من توقعات المجموعة. أما المتحفظون فقد كانت الفكرة صادمة لهم إلى حد ما، وقد التبس لديهم المنظور النسوي مع أفكار شائعة ومغلوطة كالعداء ضد الرجال ومحاولة تهميشهم والسخرية منهم. ليس هذا بالأمر المستغرب على الإطلاق، فالفكرة في مجتمعاتنا العربية جديدة، وقد تُشكّل صدمةً لبعض شرائح المتلقين. ومع تلقي النقد، كنا نفسر أن السخرية في النصوص ليست موجهة ضد رجل بل ضد توجهات ذكورية في المجتمع. كما أن السخرية في بعض النصوص لم تفلت من قبضتها المرأة التي تستدمج النسق الذكوري في التفكير والفعل. ليس الأمر بالمستغرب، وبخاصة في ظل ارتباك التعريفات المتعلقة بموضوع النسوية.

والتساؤلات المطروحة حول مشروع إعادة كتابة الحكايات الشعبية الذي تتبناه المرأة والذاكرة تتعلق بنوعية المشاركات في المشروع؛ إذ إن معظمنا دارسات ومدرِّسات للأدب الإنجليزي. لم يتعمّد المشروع استبعاد أحد، فقبل بداية المشروع تمَّ توجيه الدعوة لعدة كاتبات مصريات للمشاركة، منهن منْ لم ترحب بالدعوة، ومنهن منْ اشتركت لفترة زمنية قبل أن تنشغل بأشياء أخرى، وهناك منْ استمرت في المشاركة كالطبيبة والناشطة النسوية سهام عبد السلام. لكن الغلبة بالطبع كانت لدارسات الأدب، وربما كان هذا هو السبب وراء استمرار انتمائهن للمشروع. لم يضم المشروع أياً من الكتَّاب الرجال، ليس بمنطق الاستبعاد وإنما لأن أحداً منهم لم يبدِ شغفاً بالمشروع. لكن في الآونة الأخيرة بدأت ورش تدريب مشروع إعادة كتابة الحكاية الشعبية من منظور نسوي تضم رجالاً. وقد كانت ورش التدريب هذه أكثر ديناميكية من الورش الأخرى التي ضمت نساءً فقط.

ويتم توثيق عروض الحكي (في معظم الأحيان) على أسطوانات DVD متوفرة في مؤسسة المرأة والذاكرة. لكن لم يتم التوثيق كتابة لأن معظم هذه الحكايات المروية متضمنة في كتب نشرت في إطار المشروع (راجع ملحق ٣)، أو هي في طور النشر.

المراجع

أبو بكر، أميمة. **مصباح علاء الدين**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٢.

رأفت، سها. **حكايات حورية**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٣.

كمال، هالة، تحرير. **قالت الراوية: حكايات من وجهة نظر المرأة من وحي نصوص شعبية عربية**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ١٩٩٩.

________. **قالت الراويات ما لم تقله شهرزاد**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٥.

الموجي، سحر وهالة فهمي، إعداد. **تنمية الذكاء العاطفي لدى الأطفال**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٣.

Barreca, Regina. *They Used to Call Me Snow White ... But I Drifted*. NY: Penguin, 1991.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. NY: Routledge, 1979.

ملحق ١

يتضمن الملحق القصة الإطار لـكتاب ألف ليلة وليلة، تصحيح الشيخ محمد القطة العدوي، كما وردت في قالت الراوية (انظر المراجع)، ص ٢٠٢. تليها قصة جديدة كتبتها سحر الموجي في إطار مشروع إعادة كتابة الحكاية، وللقارئ تأمل اختلاف المنظور بين الحكايتين.

«ألف ليلة وليلة»
القصة الإطار

فقد حكي والله أعلم، وأحكم وأعز وأكرم، أنه فيما مضى وتقدم من قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين، صاحب جند وأعوان وخدم وحشم، وكان له ولدان أحدهما كبير والآخر صغير، وكانا فارسين بطلين، وكان الكبير أفرس من الصغير وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته وكان اسمه شهريار، وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم. ولم يزالا على هذه الحالة إلى أن اشتاق الملك الكبير إلى أخيه الصغير فأمر وزيره أن يسافر إليه ويحضر به فأجابه بالسمع والطاعة وسافر حتى وصل بالسلامة ودخل على أخيه وأعلمه أن أخاه مشتاق إليه وقصده أن يزوره فأجابه بالسمع والطاعة وتأهب للسفر ... وخرج طالباً بلاد أخيه، فلما كان في نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة، ثم إنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما في الفراش ورجع من وقته وساعته وأمر بالرحيل وسار إلى أن وصل إلى مدينة أخيه ففرح أخوه بقدومه. وجلس معه يتحدث بانشراح، فتذكر الملك شاه زمان ما كان من أمر زوجته فحصل عنده غم زائد واصفر لونه وضعف جسمه، فلما رآه أخوه على هذه الحالة ظن في نفسه أن ذلك بسبب مفارقته بلاده وملكه فترك سبيله ولم يسأل عن ذلك، ثم إنه قال له في بعض الأيام يا أخي إني أراك ضعف جسمك واصفر لونك، فقال له يا أخي أنا في باطني جرح ولم يخبره بما رأى من زوجته، فقال إني أريد أن تسافر معي إلى الصيد والقنص لعلك ينشرح صدرك، فأبى ذلك، فسافر أخوه وحده إلى الصيد. وكان في قصر الملك شبابيك تطل على بستان أخيه فنظر وإذا بباب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبداً وامرأة أخيه تمشي بينهم في غاية الحسن والجمال حتى وصلوا فسقية وخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم، وإذا بامرأة الملك قالت يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته وواقعها، وكذلك باقي العبيد فعلوا بالجواري ... فلما رأى ذلك أخو الملك قال في نفسه والله إن بليتي أخف من هذه البلية، وقد هان ما عنده من القهر والغم، وقال هذا أعظم مما جرى لي، ولم يزل في أكل وشرب، وبعد هذا جاء أخوه من السفر فلما سلما على بعضهما ونظر الملك شهريار إلى أخيه الملك

شاه زمان وقد رد لونه واحمر وجهه وصار يأكل بشهية بعدما كان قليل الأكل، فتعجب من ذلك، وقال يا أخي كنت أراك مصفر اللون والوجه والآن قد رد إليك لونك فأخبرني بحالك، فقال له أما تغير لوني فأذكره لك واعف عني من إخبارك برد لوني، فقال له أخبرني أولاً بتغير لونك وضعفك حتى أسمعه، فقال له يا أخي اعلم أنك لما أرسلت وزيرك يطلبني للحضور بين يديك جهزت حالي وقد برزت من مدينتي ثم إني تذكرت الخرزة التي أعطيتها لك في قصري، فوجدت زوجتي معها عبد أسود وهو نائم في فراشي فقتلتهما وجئت إليك وأنا متفكر في هذا الأمر، فهذا سبب تغير لوني وضعفي، وأما رد لوني فاعف عني من أن أذكره لك. فلما سمع أخوه كلامه قال له أقسمت عليك بالله أن تخبرني بسبب رد لونك فأعاد عليه جميع ما رآه، فقال شهريار لأخيه شاه زمان مرادي أن أنظر بعيني، فقال له أخوه شاه زمان اجعل أنك مسافر للصيد والقنص واختفي عندي وأنت تشاهد ذلك وتحققه عياناً ...

وخرج الملك، ثم إنه جلس في الخيام وقال لغلمانه لا يدخل عليّ أحد، ثم إنه تنكر وخرج متخفياً إلى القصر الذي فيه أخوه وجلس في الشباك المطل على البستان ساعة من الزمان، وإذا بالجواري وسيدتهم دخلوا مع العبيد وفعلوا كما قال أخوه واستمروا كذلك إلى العصر، فلما رأى الملك شهريار ذلك الأمر طار عقله من رأسه وقال لأخيه شاه زمان قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا فيكون موتنا خيراً من حياتنا فأجابه لذلك. ثم إنهما خرجا من باب سرّي في القصر، ولم يزالا مسافرين أياماً وليالي إلى أن وصلا إلى شجرة في وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر، فشربا من تلك العين وجلسا يستريحان، فلما كان بعد ساعة مضت من النهار وإذا هم بالبحر قد هاج وطلع منه عامود أسود صاعد على السماء وهو قاصد تلك المرجة، قال فلما رأى ذلك خافا وطلعا إلى أعلى الشجرة وكانت عالية، وصارا ينتظران ماذا يكون، وإذا بجني طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر والقامة على رأسه صندوق فطلع إلى البر وأتى الشجرة التي هما فوقها وجلس تحتها وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها، فخرجت منها صبية غراء بهية كأنها شمس مضيئة كما قال الشاعر:

أشرقت في الدجى فَلاحَ النهار — واستنارت بنورها الأشجار
من سناها الشموس تشرق لما — تتبدى وتتجلى الأقمار
تسجد الكائنات بين يديها — حين تبدو وتهتك الأستار
وإذا أومضت بروق حماها — هطلت بالمدامع الأمطار

قال فلما نظر إليها الجني قال يا سيدة الحرائر التي قد اختطفتها ليلة عرسها أريد أن أنام قليلاً، ثم إن الجني وضع رأسه على ركبتها ونام، فرفعت الصبية رأسها إلى أعلى الشجرة فرأت الملكين وهما فوق الشجرة، فرفعت رأس الجني من فوق ركبتها ووضعتها على الأرض ووقفت تحت الشجرة وقالت لهما بالإشارة انزلا ولا تخافا من هذا العفريت،

فقالا لها بالله عليك أن تسامحينا من هذا الأمر. فقالت لهما بالله عليكما أن تنزلا وإلا نبهت عليكما العفريت فيقتلكما شر قتلة. فخافا ونزلا، فقامت لهما وقالت ارْصَعا رصْعا عنيفاً وإلا أنبه عليكما العفريت. فمن خوفهما قال الملك شهريار لأخيه الملك شاه زمان يا أخي افعل ما أمرتك به، فقال لا أفعل حتى تفعل أنت قبلي، وأخذا يتغامزان على نيكها، فقالت لهما مالي أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبهت عليكما العفريت، فمن خوفهما من الجني فعلا ما أمرتهما به، فلما فرغا قالت لهما أفيقا، وأخرجت لهما من جيبها كيساً وأخرجت لهما منه عقداً فيه خمسمائة وسبعون خاتماً، فقالت لهما أتدرون ما هذه؟ فقالا لها لا ندري، فقالت لهما أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة من هذا العفريت فأعطياني خاتميكما أنتما الاثنان الآخران، فأعطياها من يديهما خاتمين، فقالت لهما إن هذا العفريت قد اختطفني ليلة عرسي، ثم إنه وضعني في علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلني في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج ولم يعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء كما قال بعضهم:

لا تأمنن النســــــاء ولا تثق بعهدهــن
فرضاؤهن وسخطهــن معلق بفروجهـــن
يبدين وُدّاً كاذبـــــاً والغدر حشو ثيابهن
بحديث يوسف فاعتبر متحذراً من كيدهن
أوَمَا ترى إبليس أخرج آدمــاً مــن أجلهـن

فلما سمعا منها هذا الكلام تعجبا غاية التعجب، وقالا لبعضهما إذا كان هذا عفريت وجرى له أعظم مما جرى لنا فهذا شيء يسلينا، ثم إنهما انصرفا من ساعتهما عنها ...

وسكتت شهرزاد

سحر الموجي

دنيازاد

اشتقت إليك كثيراً. اشتقت إلى أحاديثنا الطويلة، التافه منها والعميق. اشتقت إلى حضنك الدافئ فيه رائحة جدتنا وملمس الزمن المنسرب من بين أصابعي. ولكن ما يصبرني ويخفف لهفتي أن كل يوم يمر عليك في البلاد البعيدة يزيدك من غذاء الروح. وأنني أنتظر عودتك حتى تعلميني ما تعلمت. فأنا أحتاج هذا الزاد أكثر من أي وقت مضى.

تسألينني في مرسالك الأخير عن أخبار «السفّاح» كما سميته أنت بقسوة لا ألومك عليها. لكنها قسوة دفعت بغشاوة من الملح إلى عيني. عندما سألت نفسي لمَ أبكي، وجدت مشاعري تجاه شهريار مزيجاً من الحب المؤلم والشفقة المدهشة. وجدتني ألتمس له العذر في قسوته الماضية على جنسنا من النساء. لا أنا لا أتلمس بل بالفعل أتفهم لمَ فعل ما فعل فأطاح برأس السر بعد ليلة واحدة مع كل عذراء.

دنيا

افهمي ما سأقوله جيداً. استوعبيه ثم احرقي هذا الخطاب كما نفعل دوماً. إن قسوة شهريار الثابتة بلا جدال ما هي إلا ستر لعورته هو وليس كما أقنع الجميع نتيجة خيانة زوجته الأولى التي أفقدته الثقة في كل النساء. كان الأمر مفاجأة يا دنيا. لكن الغريب أن لحظة معرفة الحقيقة هي لحظة تضاعف حبي له.

بدأت منذ الليلة الأولى لزواجنا تنفيذ الخطة التي اتفقنا عليها: الحكايا. ما إن فردت له طرف الخيط حتى بدأ يلاعبه مثل أي قط شقي. ولم تلبث خيوط الحكايا الملونة أن ابتلعته داخل شرنقتها فلم يستطع الفكاك. لماذا أحسست وقتها أن هذا لم يكن قوة مني بقدر ما هو قرار منه أن يستسلم لمغناطيس الحكايا. ربما لأنه لم يبدِ مقاومة تذكر. لم يصح «مسروووور». لم يهدد. لم يتوعد. بل إنني عندما نظرت في عينيه عميقاً قبل أن يهرب بهما بعيداً كعادته رأيت شرخاً لم أفهمه. انطفاء لبريق يظهر فقط عندما يكون في الديوان وسط الولاة والقضاة والتجّار ورجال الدولة الذين تهتز شواربهم عندما يصرخ فيهم فيرجّ صوته أنحاء القصر وأرجاء المدينة وأركان الكون الأربعة.

كنت مع انتهاء اليوم الثلاثين لزواجنا قد أحببته. أحببت استكانته كالقط الوديع فوق كف حكاياي. وجدتني أداعبه. أُدلله وأتدلل عليه. وقتها كنت أرغب احتضانه. كنت أحتاج احتواءه. لكنه دأب على طلب المزيد من الحكايا وهو يتشاغل عني باستكمال ما كنت قد بدأت بالأمس. عندما كان يصدني لم أكن أستمر. كان كبرياء أنوثتي يستوقفني. وكان عقلي يوجهني أن شهريار لا يرغب في فعل الحب معي لأنه قد بدأ يتعلق بي ويريد أن يجنبني مأزقه النفسي. ارتباط فعل الحب بالموت لديه مثلما حدث مع كل سابقاتي. لكن مقاومته لتدللي بدأت تخفت كل يوم وأنا ألين عريكته مرة بالحكايا ومرة بالغناء ومرات بالتعامل معه على أنه طفل شقي لا يسمع الكلام. كبر اشتياقي مثلما زاد فهمي أنني يجب ألا أدفعه إلى ما هو غير مستعد له.

وعندما انهارت كل قلاعه واحدة تلو الأخرى، تلقيته بين يدي، في حضني، داخلي، تحققت، أصبحت المرأة التي لم أكنها. لكن مع انتهاء رعشتي، بعد أن عادت النجوم إلى قبة السماء وانحسر مد المحيط، أدركت والخدر يلف جسدي جنيناً بين ذراعيه أن شهريار صامت، محني، وجدته يقول لِي «هل ستخبرينني بعد أيام قليلة أنك لم تعودي تحبينني؟» «لمَ يا شهريار .. لم أفعل هذا وأنا فوق قمة العالم، في قلب الاكتمال؟»

كنت غرة يا دنيا. لم تكن لي خبرة تفهمني أنه هو لم يكتمل مثلي. أنه لا يكتمل إلا بعد ساعات من المحاولة المضنية يمتزج فيها هدير الرغبة المكتومة بتتبعه لما تعكسه عيني في كل لحظة متخوفاً من لمحة تأفف أو ربما استعلاء. وجدتني في منتصف الليلة التالية لبدء اجتماعنا أحتويه جنيناً بين ذراعي، يخبئ وجهه عنّي فيَّ. ربت على ظهره. مسحت رأسه مرددة «لا بأس ستكون كل الأشياء على ما يرام». وأشده في ذات اللحظة إلى حكاية جديدة لا تفتأ تلف خيوطها حوله فيتلهى بها و .. ينسى.

ملحق ٢
أمسيات حكي المرأة والذاكرة

- ٢٣ يونيو، ١٩٩٨ (مقر المرأة والذاكرة).
- ٢٩ ديسمبر، ١٩٩٨ (مقر المرأة والذاكرة).
- ٨ يناير، ١٩٩٩ (معهد ثيربانتيس بالقاهرة).
-٩ مارس، ١٩٩٩ (بيت الهراوي بالأزهر).
- ٢٥ أكتوبر، ١٩٩٩ (المجلس الأعلى للثقافة بدار الأوبرا المصرية).
- ١٦ ديسمبر، ١٩٩٩ (معهد ثيربانتيس بالقاهرة).
- ٨ فبراير، ٢٠٠٠ (القاعة الشرقية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة).
- ٢٧ فبراير، ٢٠٠١، أمسية حكي للأطفال (حضانة پاپيون بهليوپوليس بالقاهرة).
- ١٦ مارس، ٢٠٠١، احتفالية يوم المرأة المصرية (مكتبة مبارك العامة بالجيزة).
- ١٠ يوليو، ٢٠٠١ (مركز بشاير للخدمة الاجتماعية بحلوان).
- ٢٢ يوليو، ٢٠٠١ (مؤسسة النهوض وتنمية المرأة بمنشية ناصر).
- ٢ أكتوبر، ٢٠٠١ (القاعة الشرقية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة).
- ٨ و٩ نوفمبر، ٢٠٠١ (بيت الهراوي بالأزهر).
- ٣ ديسمبر، ٢٠٠١ (المؤسسة المصرية للخدمات الاجتماعية والبيئية).
- ١١ ديسمبر، ٢٠٠١ (كلية الآداب، جامعة عين شمس).
- ١٠ فبراير، ٢٠٠٢ (نادي محمد علي).
- ١١ مايو، ٢٠٠٢ (المؤسسة المصرية للبيئة والخدمات الاجتماعية).
- ٢٤ يوليو، ٢٠٠٢، أمسيةحكي للأطفال (مكتبة مبارك العامة بالجيزة).
- ٢٥ و٢٦ أكتوبر، ٢٠٠٢ (تاون هاوس جاليري بالقاهرة).
- ٢٩ أكتوبر، ٢٠٠٢، في إطار مؤتمر المرأة والإبداع بالمجلس الأعلى للثقافة (مسرح مركز الإبداع بدار الأوبرا المصرية).
- ٤ ديسمبر، ٢٠٠٣ (قصر السينما بجاردن سيتي القاهرة).
- ٥ مارس، ٢٠٠٣، حكي بمناسبة صدور ثلاثة كتب في إطار مشروع «قالت الراوية» (مكتبة القاهرة الكبرى).
- ١٣ مارس، ٢٠٠٣ (المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية).
- ١٧ مارس، ٢٠٠٣ (مركز الشيخ إبراهيم بن محمد الخليفة للثقافة والبحوث بالبحرين).
- ١٧ مايو، ٢٠٠٣ (مركز الجزويت بالمنيا).
- ١١ سبتمبر، ٢٠٠٦ (مسرح هاوارد بالجامعة الأمريكية بالقاهرة).
- ٢٣ فبراير، ٢٠٠٧ (مسرح روابط التابع لتاون هاوس جاليري بالقاهرة).
- ١٦ مارس، ٢٠٠٧ (مكتبة كتب خان بالمعادي).
- ٣١ أغسطس، ٢٠٠٧ (ساقية الصاوي بالقاهرة).
- ٣ أكتوبر، ٢٠٠٧ (مركز سعد زغلول الثقافي ببيت الأمة بالقاهرة).

ملحق ٣
إصدارات مشروع الحكي عن مؤسسة المرأة والذاكرة

أبو بكر، أميمة. **مصباح علاء الدين**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٢.

رأفت، سها. **حكايات حورية**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٣.

سليمان، منيرة. **ست الشطار**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٢.

عبد السلام، سهام. **حكاية الأيام السبعة للشاطر والشاطرة**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٢.

كمال، هالة، تحرير. **قالت الراوية: حكايات من وجهة نظر المرأة من وحي نصوص شعبية عربية**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ١٩٩٩.

ـــــــــــ. **قالت الراويات ما لم تقله شهرزاد**. القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠٠٥.

ملخصات المقالات
(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

من الطقس المقدس إلى فن التجهيز:
شهادة شخصية

دينا الأديب

تستخدم هذه المقالة منظور الجنوسة بوصفه أداة لتحليل الفضاء والطقس المقدس، مركزة على طقس عاشوراء الشيعي. تتناول الكاتبة أسلوب ثلاثة أجيال من نساء الشيعة العراقيات في التعاطي مع هوياتهن وإعادة تشكيلها في مواجهة الدولة العراقية والاحتلال الأمريكي من خلال الطقوس والفضاءات المقدسة. وتتناول كذلك العلاقة بين مدينة كربلاء وصناعة الحج وطرق استغلالها منبراً للعديد من المشاريع السياسية. وتدعو الكاتبة القارئ من خلال عرضها لفن التجهيز إلى القيام برحلة مقدسة يستكشف من خلالها طبقات المعنى والتاريخ التي تدل عليها هذه المواد الملموسة التي استخدمتها في معرضها.

مسرحية روستان وقصة المنفلوطي
بين استلهام الواقع التاريخي والاقتباس الفني

ابتسام الإسناوي

تحاول هذه المقالة استخلاص وتفسير نقاط الالتقاء والافتراق بين نصي روستان، الفرنسي الأصلي، وترجمة المنفلوطي العربية له، على مستويي الشكل والمضمون، ومن ثم الكشف عن الأهداف المختلفة التي وجّهت كلاً منهما. وعن طريق تحليل المتغيرات الاجتماعية والتاريخية التي أنتجت كلا العملين، تتتبع المقالة شخصية سيرانو واختلافاتها في النصين، وإن ظلّ ما يجمع بينهما هو إشادتهما معاً بقيم إنسانية وأخلاقية عامة مثل كرم النفس والإيثار والحب المنزه عن الغرض، وكلها أمور تطبع العملين بطابع رومانسي مثالي لا يخطئه النظر، وإن كان المنفلوطي قد أجرى بعض التغييرات التي أملتها تقاليد الكتابة العربية في عصره.

مصيدة الفئران:
تنويعات نيجيرية وعربية على لحن «هاملت»

ماجدة منصور حسب النبي

تتناول هذه المقالة اثنتين من المعالجات لمسرحية **هاملت أمير الدانمرك** لوليم شكسبير، هما: **التغريد والأغنية** للكاتب النيجيري فيمي أوسوفيسان (١٩٧٧) و**مؤتمر آل هاملت** للكاتب الكويتي سليمان البسام (٢٠٠٢). وقد كتبت المسرحيتان باللغة الإنجليزية، في حين أنهما تنتميان إلى المسرح السياسي المنشغل بآلام الوطن، وتعالجان هموماً نيجيرية وعربية أصيلة. تقدم المقالة قراءة جديدة لمسرحية أوسوفيسان بوصفها تنويعة على لحن **هاملت**، ثم تعمل على مقارنتها بمسرحية البسام من حيث علاقة كل منهما بالمسرحية الأم، ومن حيث تفاعل الكاتبين، النيجيري والعربي، مع النص الشكسبيري.

أسطورة ريا وسكينة:
خمسة وثمانون عاماً من الصور المؤبلسة

هاني درويش

تتناول هذه المقالة سبعة أعمال فنية تعاملت مع أسطورة ريا وسكينة عبر خمسة وثمانين عاماً، وعبرّت – وفقاً لظروف إنتاجها وتاريخه – عن معنى الحذف والإضافة في مروية تاريخية دون سند. وتوضّح المقالة كيف عكست هذه الأعمال تصورات المجتمع عن نفسه وعن شريحة مغبونة فيه لم تجد أية فرصة لسرد حكايتها الحقيقية. فالحادثة التاريخية كانت نتاج سياق اجتماعي وسياسي واقتصادي حاولت الذاكرة الجمعية إنكاره، وهو ما انعكس على مجمل المعالجات الفنية لها دون استثناء، حيث لم يستطع الزمن ولا شروط الإبداع المتغيرة خلق مساحة للتسامح مع ذلك التحيز والتمييز ضد هاتين السيدتين.

الاقتباس الفني:
تمثّل الفنون البصرية أدبياً في الشعر الپاكستاني المكتوب بالإنجليزية

عمرة رازا

تتناول هذه المقالة آليات اقتباس الفنون البصرية أدبياً في الشعر الپاكستاني المكتوب بالإنجليزية، محللة أساليب الشعراء الذين يقومون بهذا الاقتباس واهتماماتهم، من خلال التركيز على أمثلة من القصائد التي تتناول: فنون النسيج، الفنون اليدوية، النحت، الموسيقى والسينما.

كما تحلل المقالة طريقة الشاعر في إعادة بناء رؤية الفنان البصرية أو السمعية، وأثر الاقتباس على آليات الأعمال المقتبَسة. وتكشف المقالة عن قدرة هذا النوع من الاقتباس على استنطاق من لا صوت له وإحياء الأشكال الجامدة، موضحة في النهاية أن الوهم هو أفضل طرق فهم الحقيقة.

أورويل والإمبراطورية: مناهضة الشيوعية وعولمة الأدب

أندرو روبين

تتناول هذه المقالة العملية الثقافية التي أدت إلى إحياء مفاهيم الكولونيالية البريطانية عن طريق المؤسسات الأمريكية المناهضة للشيوعية وخطاباتها. ويقدم الكاتب عرضاً نقدياً لجهود الحكومتين الأمريكية والبريطانية في نشر كتابيّ **مزرعة الحيوانات** و**١٩٨٤** للكاتب جورج أورويل وتسويقهما، عن طريق الاقتباس، والترجمة، والأفلام، والرسوم المتحركة، والدعم المادي. وتنتهي المقالة إلى أن هذه الجهود قامت بإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية القائمة أكثر مما قامت بنشر القيم الثقافية.

الاقتباس والاقتناص

جولي ساندرز
(ترجمة بيومي قنديل)

تتناول الكاتبة في الفصل الأول والثاني من كتابها **الاقتباس والاقتناص** هذين المفهومين بوصفهما جزءاً من ظاهرة التناص التي تشمل انتقال عمل من نوع أدبي إلى آخر أو من وسيط إلى آخر. وتوضّح المؤلفة أن الاقتباس يحافظ بصفة عامة على عنوان النص–المصدر ويتمثله صراحة، بينما يقوم الاقتناص على التلويح بالنص–المصدر وموازاته. وتدافع المؤلفة عن البعد الإبداعي للاقتباس والاقتناص، ولا ترى فيهما انتحالاً بل تنويعاً على أساس مشترك، مستخدمة مفاهيم ومصطلحات من علم الوراثة وفن الموسيقى لتقرب للأذهان كيف يشكّل الاقتباس والاقتناص تضميناً ومقاربة وتكريماً للنصوص–المصادر التي يستدعيها.

تلقي النظرية وجدلية الأنواع الأدبية: ابن رشد ونظرية الدراما الأرسطية نموذجاً

سامي سليمان

تقدم المقالة قراءة تأويلية لتلقي ابن رشد ترجمة كتاب **فن الشعر** لأرسطو من منظور أن ما قدمه ابن رشد هو نمط من التأويل المرتبط بطبيعة الثقافة العربية

الوسيطة وبمنظومة الأنواع الأدبية فيها. وتتناول المقالة السياقات التي يتقاطع فيها ابن رشد مع ترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطو، وتلخيص ابن سينا له، وترجمتي شكري عياد وعبد الرحمن بدوي بوصفهما نموذجين للترجمات الحديثة الدقيقة لمتن أرسطو. ويطرح الكاتب تساؤلاً محورياً حول كيفية تلقي الثقافة العربية الوسيطة المتنَ الأرسطي، موضحاً المسارات الثقافية التي تولدت عن محاولات ابن رشد صياغة فهم تأويلي له.

من الصفحة إلى شريط السينما:
اقتباس رواية «الساعات» لمايكل كانتجهام

فدوى عبد الرحمن

تتناول المقالة اقتباس رواية **الساعات** لمايكل كاننجهام للسينما. وهي الرواية التي تعد تجسيداً لخصائص الروايات ما بعد الحداثية باعتمادها على التناص وغياب الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال، وأسلوبها السردي الذي يتصف بالتشظي والتشابك والتعقيد. وتوضح المقالة صعوبة تحويل هذه الرواية إلي مجموعة من المشاهد السينمائية القادرة علي إيجاد الترابط بين القصص المنفصلة التي يتكون منها السرد وتجسيد أفكار الشخوص الداخلية. وتتناول المقالة الأساليب السردية التي انتهجها كل من كاتب السيناريو والمخرج حتى استطاعا نقل الرواية إلي فيلم ناجح نال العديد من الجوائز.

الاقتباس/الالتفات النوعي:
شهادة نقدية

علاء عبد الهادي

تتناول هذه المقالة العلاقة بين الشعر والنثر عبر آليتي المزج والتركيب: السرد الشعري والسرد في الشعر. وتكشف عن الفرق بين هاتين الآليتين في النص الشعري، وعن تداخل أنواع فنية مختلفة في النص الشعري المعاصر مثل: الرسم، أو الصورة الفوتوغرافية، أو التشكيل الحرفي، أو الفراغات وتقنيات الكتابة، وذلك بعد أن سمح شكل النص الشعري، وأسلوب اشتغاله في فضاء الصفحة، وطريقة كتابته، بظهور منظورات تؤدي إلى معرفة جديدة بالنص الشعري. ولا تتناول المقالة النص المكتوب فحسب، بل تستحضر شكل هذا النص أيضاً في تحليلها لتلك التجربة المكثفة للواقعي.

من كثبان الصحراء إلى حدائق عدن:
تفسير ابن عربي للرغبة من خلال اقتناص النسيب والغزل والموشح

آن كليمون

قد يبدو لنا في أول وهلة أن المسافة ما بين كثبان الصحراء المذكورة في أشعار **ترجمان الأشواق** الكلاسيكية والحدائق المزدهرة في أشعار **ديون الشيخ الأكبر** مسافة شاسعة. وبإلقائها الضوء على اقتناص ابن عربي لأجناس النسيب والغزل والموشح، توضح هذه المقالة أن كلا العملين، بالرغم من ذلك، يتناولان الشعر بالنهج ذاته. ولإيمان الشيخ الأكبر بأن فن الشعر هو الوسيط الأوحد في «ترجمة» الحب الصوفي، وجد في هذا الفن ذاته ما مكّنه من لعب دور ثنائي بوصفه وريثاً وترجماناً في تناوله لروحانية الحب.

الكشف عن فلسطين في مسرحية «اسمي راشيل كوري»

محمود اللوزي

تكشف مسرحية **اسمي راشيل كوري** – التي قام بتأليفها ألان ريكمان وكاثرين ڤاينر معتمدين على مجموعة من المداخلات في مذكرات راشيل ورسائلها الإلكترونية المكتوبة في غزة – عن فلسطين تم تجهيلها عن قصد من قبل المؤسسات الإعلامية في الغرب. وقد أدى منع المسرحية من العرض من قبل ورشة نيويورك المسرحية إلى كثير من الجدل فيما يتعلق بموضوع الرقابة على الفن. وفي قلب الجدل المحيط بمسرحية **اسمي راشيل كوري** ليسّ فقط التشابك الفعال بين العناصر التي تعرّف جوهرها وتشكّله، بل أيضاً تلك العناصر التي تكوّن نشأتها في حد ذاتها.

«شكاوى الفلاح الفصيح»:
قصة بعث الأدب عبر السينما

سلمى مبارك

تناقش هذه المقالة مفهوم الاقتباس من الأدب إلى السينما، معتمدة فى ذلك على قصة **شكاوى الفلاح الفصيح** من الأدب المصري القديم التي حولها شادي عبد السلام إلى فيلم روائي قصير عام ١٩٧٠. وتطرح المقالة تساؤلاً عن مفهوم البلاغة فى النص وعلاقته بتلك الصرخة ضد الظلم التي دوت منذ أكثر من ٤٠٠٠ عام، ثم تتناول قراءة للفيلم السينمائي تتيح الإجابة عن التساؤل الأساسي: كيف خرج الفيلم من رحم القصة؟ وتقدم المقالة قراءة للاقتباس بوصفه عملية بعث لهذه القطعة الأدبية تخرجها من حالة ثبات إلى حالة ديناميكية تجعل من النص القديم متناً مفتوحاً على الزمن، لا يتحقق سوى بقراءات تعيد بعثه، فتنسجه بخيوط من زمن جديد.

تجليات التصوف في فن الفيديو: بيل فيولا والمقدس

زياد المرصفي

تتتبع هذه المقالة النصوص الصوفية العديدة المتضمنة في إنتاج بيل فيولا الفني، بهدف فهم أعمق للعلاقات القائمة في أعماله بين الحقيقة والمقدس والفرد. ويوضح كاتب المقالة أن فن فيولا يعمل بوصفه عنصراً يذكرنا بتأصل المقدس في ما هو حقيقة، وهو ذلك التأصل الذي يسمح للفرد بأن يقطن هذا العالم، مستنداً إلى العديد من العلوم والنظريات منها: الأنثروبولوجيا ونظرية الرواية والفلسفة.

تحوّل العملية السردية:
استراتيجيات اقتباس «القمر والأسوار»

جعفر المهاجر

تحلل هذه المقالة العلاقة بين السينما والرواية على خلفية العلاقة المتوازية بين تطور هذين النوعين الفنيين ونهوضهما في العالم العربي في القرن العشرين، متخِذة من فيلم **الأسوار** للمخرج محمد شكري جميل (١٩٧٩) – المقتبس عن رواية **القمر والأسوار** (١٩٧٦) للكاتب عبد الرحمن ماجد الرُبَيعي – مثالاً. ويتناول الكاتب أثر طبيعة الرواية السياسية على عملية الاقتباس، وتحول سرديتها من خلال أسلوب المخرج البلاغي وتقنياته السينمائية.

من الحكاية الشعبية إلى الحكاية النسوية: شهادة

سحر الموجي

تتناول هذه الشهادة مشروع موسسة المرأة والذاكرة لإعادة كتابة الحكايات الشعبية من منظور نسوي بهدف إعادة التوازن لذاكرة المجتمع الجماعية. وتوضح الكاتبة أن الفولكلور هو مادة تاريخية أكثر ثراء ومرونة من التاريخ الرسمي. والتركيز على الحكايات الشعبية يكشف عن كنز تاريخي يفسّر العديد من الأفكار التي ارتقت على أيدي المجتمع الذكوري إلى إطار الثوابت الاجتماعية. لقد طمح مشروع الحكايات إلى طرح إطار يعبر عن صوت نساء مختلفات عن اللائي نراهن في الحكايات التقليدية. ويلي الشهادة ملحق يتضمن إعادة كتابة صاحبة الشهادة لقصة **ألف ليلة وليلة** الإطار، وملحق ثان عن أمسيات حكي مؤسسة المرأة والذاكرة، وثالث عن إصدارات المؤسسة الخاصة بالمشروع.

التأويل الفني لا التفسير الديني
لرواية «أولاد حارتنا»

عزة هيكل

تتناول المقالة رواية **أولاد حارتنا** لنجيب محفوظ بوصفها نصاً فنياً في قالب سردي استلهم بعض شخوصه وأحداثه من القرآن، ولكن من منظور فلسفي قصصي، معتمدة على نظرية شكري عياد عن أنسنة الدين. ومدخل المقالة للرواية هو مدخل تأويلي وليس تفسيري للنص. وعن طريق تحليلها للشخصيات المتنوعة ذات الأسماء والحيوات الخاصة بها، والزمان غير محدد الملامح، والمكان في إحدى حارات مصر فى فترة ماضية، واستخدام الراوي لتقنية سردية تمزج الماضي بالحاضر وتعلق على الأحداث والشخصيات، توضح المقالة أن المعيار الفني الملائم لتحليل المعالجة الفنية هو استخدام التأويل وآليات البناء والسرد.

تعريف بكتاب العدد
(أبجدياً حسب الاسم الأخير)

دينا الأديب كاتبة وفنانة عراقية تعيش ما بين مصر والولايات المتحدة. تشمل أعمالها الفنية فن التجهيز، والرسم، والتصوير، والنحت. عُرِضَت أعمالها في القاهرة والولايات المتحدة. حصلت على درجة الماجستير في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا من الجامعة الأمريكية في القاهرة. تعمل حالياً على دراسة بعنوان «استلهام المقدس: رحلات إلى عاشوراء، الطقس والفن عبر الزمان والمكان».

ابتسام الإسناوي أستاذة الأدب الفرنسي والمقارن بكلية الآداب، جامعة عين شمس. تهتم بالدراسات المقارنة في الأدبين الفرنسي والعربي. لها دراسات منشورة في **مجلة الأدب المقارن**، و**آفاق**، و**مجلة القاهرة**. عضوة في عدد من جمعيات الأدب المقارن في مصر وألمانيا.

ماجدة منصور حسب النبي أستاذة مساعدة في الأدب الإنجليزي بقسم اللغة الإنجليزية، كلية البنات، جامعة عين شمس. لها أبحاث منشورة في مجالي أدب ما بعد الاستعمار والأدب المقارن. تهتم بترجمة الأدب الإنجليزي إلى اللغة العربية، وقد قامت بترجمة مختارات من الشعر الأمريكي، نشرت في **مجلة الألسن للترجمة**. تعد حالياً ترجمة لرواية **فهرنهايت ٤٥١** للكاتب الأمريكي راي برادبيري.

هاني درويش كاتب صحفي وباحث ومخرج أفلام وثائقية يعمل بجريدة **البديل** المصرية ويكتب لجريدة **المستقبل** اللبنانية. نشر نصوصاً وقدم محاضرات حول الثقافة البصرية في القاهرة وبيروت، منها: «تمثلات المرأة والجسد في أغاني الفيديو كليب ... نموذج روبي»، و«مترو أنفاق القاهرة ... رحم المدينة الحديدي ومرآة تحولاتها الاجتماعية». يهتم بالنقد الثقافي. كتب سيناريوهات لثلاثة أفلام تسجيلية، وأخرج فيلماً في مرحلة الإعداد.

عمرة رازا أستاذة مساعدة في الأدب الإنجليزي بجامعة البنجاب بلاهور. حصلت على ماجستير في الأدب الإنجليزي وماجستير في اللغويات من جامعة كراتشي. تعمل حالياً على نيل درجة الدكتوراه عن الشعر الپاكستاني المكتوب بالإنجليزية. نالت جائزة جين تاونسند القومية للشعر في پاكستان في ١٩٩٠. تتضمن اهتماماتها البحثية الشعر والمسرح ما بعد الكولونيالي وتدريس اللغة الإنجليزية. لها العديد من الأبحاث المنشورة.

أندرو روبين أستاذ مساعد في قسم الأدب الإنجليزي في جامعة جورجتاون بالولايات المتحدة. قام بتأليف كتاب **سجلات السلطة: الإمبراطورية، والثقافة، والحرب الباردة** (بالإنجليزية). شارك في تحرير كتابين عن أدورنو وإدوارد سعيد. له العديد من المقالات المنشورة عن ثقافة القرن العشرين وسياسته في العديد من المطبوعات في الولايات المتحدة وفلسطين ومصر.

جولي ساندرز كاتبة وناقدة إنجليزية، أستاذة الأدب الإنجليزي والدراما بجامعة نوتنجهام بانجلترا. لها العديد من الأعمال المنشورة، منها، **استعد للأدب الإنجليزي**، و**جمهوريات بن جونسون المسرحية**، و**الاقتباس والاقتناص**.

سامي سليمان أستاذ مساعد متخصص في الأدب والنقد العربي الحديث بقسم اللغة العربية، جامعة القاهرة. درس بجامعة بامبرج بألمانيا ودرَّس بها ، وعمل أستاذاً زائراً بجامعة أوساكا للدراسات الأجنبية باليابان. نشر عدداً من الأبحاث والمقالات بالدوريات العلمية المحكمة. أصدر عشرة كتب في مجالي الأدب والنقد العربي الحديث، منها: **الخطاب النقدي والإيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٥٤-١٩٦٧)** و**مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر: قراءات نقدية تطبيقية**.

فدوى عبد الرحمن أستاذة مساعدة بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. درست في القاهرة وجورجيا بالولايات المتحدة، حيث تخصصت في الأدب الإنجليزي في القرن العشرين، مع تخصص فرعي في أدب القرن التاسع عشر. لها العديد من الأبحاث التي تتناول أعمال نخبة من الكتاب من أمثال إدوارد سعيد، وتشينوا أتشيبي، وسلمان رشدي، ومايكل أونداتجي، ونادين جورديمر، وشارلوت برونتي.

علاء عبد الهادي شاعر وناقد وأكاديمي. حصل على درجة الدكتوراه في الأدب المقارن من أكاديمية العلوم المجرية. له العديد من الأعمال النقدية المنشورة، منها «الفكرة/النص: تساؤلات حول القصيدة» و«مقدمة لنظرية النوع النووي». له عشرة دواوين شعرية، منها: **النشيدة**، و**شجن**، و**حليب الرماد**، و**معجم الغين**، وعدد من الترجمات عن الإنجليزية والفرنسية والمجرية.

بيومي قنديل باحث لغوي ومترجم وكاتب مسرحي. درس الأدب الإنجليزي بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة. ألَّف **حاضر الثقافة في مصر**، وترجم **إخناتون الفرعون المارق** لدونالد ريدفورد. له مسرحيتان للأطفال بعنوان **عصفور الجنة** و**شمس المحروسة**.

آن كليمون باحثة كندية. تعمل على إنهاء رسالة الدكتوراه عن الأشعار العامية المصرية في بدايات القرن العشرين بجامعة تورونتو. حصلت على درجة الماجستير عن رسالة حول التحولات التي مرت بها صورة الزعيم الوطني سعد زغلول ما بين وفاته عام ١٩٢٧ حتى ثورة ١٩٥٢، وقد نشرت الرسالة في عام ٢٠٠٥.

محمود اللوزي ممثل ومخرج وكاتب مسرحي وأستاذ المسرح في الجامعة الأمريكية بالقاهرة حيث حصل على درجتي الليسانس والماجستير. حصل على درجة الدكتوراه في المسرح من جامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة. له عدد من الأبحاث حول المسرح المصري المعاصر والرقابة. أخرج ومثل في العديد من المسرحيات بالإنجليزية والفرنسية والعربية. ترجم أعمالاً من المسرح المصري إلى الإنجليزية، وكتب عدداً من المسرحيات باللغة الإنجليزية.

سلمى مبارك تدرّس الأدب المقارن بقسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة. تتركز أبحاثها على الدراسات المقارنة بين الأدب والسينما. نشرت العديد من المقالات بالعربية والفرنسية عن شاعرية السينما والأدب، وعن الأشكال المختلفة لتداخلهما على المستويين الجمالي والتاريخي. اهتمت اهتماماً خاصاً بالسينما المصرية وأسست نادي سينما قسم اللغة الفرنسية بجامعة القاهرة.

زياد المرصفي يدرّس في قسم الأدب الإنجليزي بجامعة يورك بانجلترا. له دراسات حول بدايات الأدب الفرنسي الحديث وأدب الشرق الأوسط المعاصر. له كتاب حول القرآن وسياسات الترجمة وبناء مفهوم الإسلام (قيد النشر).

جعفر المهاجر حصل على شهادتيّ ماجستير في دراسات السينما والتليڤزيون، وفي دراسات القرن العشرين التاريخية من جامعة وستمنستر بالمملكة المتحدة. يعكف حالياً على إتمام رسالة الدكتوراه عن اقتباس الرواية في السينما العربية في جامعة لندن.

سحر الموجي كاتبة روائية وناقدة. تدرّس الأدب الإنجليزي بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة. عضوة في مؤسسة المرأة والذاكرة. لها عدد من المجموعات القصصية والروايات المنشورة، منها: **سيدة المنام**، **وآلهة صغيرة**، **ودارية**، **ونون**.

عزة هيكل أستاذة مساعدة في الأدب الإنجليزي والمقارن بكلية الألسن، جامعة عين شمس. كاتبة وناقدة وعضوة في لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة واتحاد الكتاب وجمعية الكاتبات المصريات. تكتب مقالات بالصحف العربية والمصرية، ومن أعمالها: **امرأة من زمن آت** **وملامح إمرأة عصرية** وديوان **نعم إني إمرأة** **وفي الأدب المقارن** **وتحرير الرجل**.

Andrew N. Rubin is Assistant Professor of English at Georgetown University. He is the author of *Archives of Authority: Empire, Culture, and the Cold War*. He is also the co-editor of *Adorno: A Critical Reader* and *The Edward Said Reader*. He has written on the subject of twentieth-century culture and politics for magazines, journals, and newspapers including *Alif: Journal of Comparative Poetics*, *The South Atlantic Quarterly*, *The Journal of Palestine Studies*, *The Nation*, *The New Statesman*, and *Al-Ahram Weekly*.

Julie Sanders is an English writer and critic, and Professor of English Literature and Drama at the University of Nottingham. She has published several books including *Ben Jonson's Theatrical Republics*, *Get Set for English Literature*, and *Adaptation and Appropriation*.

Samy Soliman is Assistant Professor of Arabic Literature and Criticism at Cairo University. He has studied and taught in Germany, and has been Visiting Professor at Osaka University, Japan. He has published several articles and books, such as *Ideological and Critical Discourse: A Study of Dramatic Criticism* and *Introduction to Contemporary Literary Texts: An Applied Critical Reading*.

Mahmoud El Lozy is an actor, director, playwright, and Professor of Drama at the American University in Cairo where he obtained his BA and MA. He received his PhD in Dramatic Art from the University of California, Santa Barbara. He has written on contemporary Egyptian theater and playwrights with a special focus on the issue of censorship. He has directed and acted in a number of plays in English, French, and Arabic. He has translated Egyptian plays into English and has written a number of plays himself.

Jaffar Mahajar received an MA in Film and TV Studies and another MA in twentieth-century historical studies from the University of Westminster. Presently, he is in the process of completing his PhD dissertation on the adaptation of the novel in Arabic Cinema at the School of Oriental and African Studies, University of London.

Salma Mobarak teaches Comparative Literature at the French Department, Cairo University. Her research focuses on the relation between literature and cinema. She has several publications in both Arabic and French on the poetics and intersections of cinema and literature. She is particularly interested in Egyptian cinema, and is founder of the Cinema Club at Cairo University's French Department.

Sahar El Mougy is a novelist and critic, and teaches at the Department of English, Cairo University. She is a member of the Women and Memory Foundation. She has published a number of short story collections and novels, such as *Lady of the Dream*, *Little Gods*, *Daria*, and *Noun*.

Amra Raza is Assistant Professor at the Department of English, University of Punjab, Lahore, and winner of the National Jane Townsend Poetry Prize in Pakistan in 1990. She obtained an MA in English Literature and an MA in Linguistics from Karachi University, and an MPhil from the University of Punjab. She is working on her PhD on Pakistani Poetry in English. Her interests include Post-colonial poetry and drama, and she has published a number of articles related to her interests.

Hany Darwish is a journalist, researcher, and documentary filmmaker. He writes for the Egyptian newspaper, *Al Badeel*, and the Lebanese *Al Mustaqbal*. He has published articles and given lectures on visual culture and criticism, such as "Representations of the Female Body in Videoclips" and "Cairo Metro: Iron Womb and Social Mirror of a City." He has also written three documentary film scripts and has directed a film (forthcoming).

Ziad Elmarsafy teaches at the University of York's Department of English and Related Literatures. He has written on the literatures of early modern France and the contemporary Middle East. His has written a book entitled *The Enlightenment Quran: The Politics of Translation and the Construction of Islam* (forthcoming).

Ibtessam El Esnawi is Professor of French and Comparative Literature at Ain Shams University. She is interested in comparative studies in French and Arabic, and has published a number of studies in *Comparative Literature Magazine*, *Horizons*, and *Cairo*. She is a member of a number of comparative literature societies in Egypt and Germany.

Magda Mansour Hasabelnaby is Associate Professor of English Literature at Ain Shams University's Women's College. She has published several articles on Post-colonial and comparative literature. She has translated literary works from English to Arabic. She is currently working on a translation of Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*.

Azza Heikal is Assistant Professor of English and Comparative Literature at Ain Shams University, a writer, and a critic. She is a member of several literary and cultural societies. She has a number of publications, including *Woman from a Future Time*, *Features of a Modern Woman*, *On Comparative Literature*, and *The Emancipation of Man*.

Bayoumi Kandil is researcher in Linguistics, translator, and playwright. He studied at the Department of English, Cairo University. He has written *Present-Day Culture in Egypt*, *Bird of Paradise*, and *The Sun of Egypt*, and translated *Akhnaten the Heretic King* by Donald Redford.

Notes on Contributors
(Alphabetically by Last Name)

Alaa Abd El Hadi is a poet, critic, and academic. He obtained his PhD in Comparative Literature from the Hungarian Academy of Sciences. He has several publications on critical theory, such as "Idea/Text: Questions on a Poetic Text" and "Introduction to the Theory of Nuclear Genre." He has published ten poetry collections and translated several texts from English, French, and Hungarian into Arabic.

Fadwa AbdelRahman is Associate Professor of English Literature at the Faculty of Al-Alsun, Ain Shams University. She was educated in Cairo and the United States where she specialized in twentieth-century British and commonwealth literatures. She has published articles on a number of writers such as Edward Said, V. S. Naipaul, Chinua Achebe, Nadine Gordimer, Michael Ondaatje and Charlotte Brontë.

Dena Al-Adeeb is an Iraqi artist and writer. She currently resides between Egypt and the US. Her artistic work includes installation art, painting, photography, and sculpture. Her work has been exhibited in Cairo and the US. She received her MA in Sociology-Anthropology from the American University in Cairo. She is currently working on a study entitled "Invoking the Sacred: Journeys into 'Ashura as Ritual and Art Across Time and Space."

Anne Clément is currently working on her PhD on modern history of the Middle East, Arabic literature, and Sufism through twentieth-century vernacular poetry and folktales at the Department of Near and Middle Eastern Civilizations, University of Toronto. Her MA thesis, published in 2005, dealt with representations of the Egyptian nationalist leader, Saad Zaghlul.

Artistic Adaptation:
Ekphrasis in Pakistani Poetry in English

Amra Raza

This article examines the dynamics of ekphrastic adaptation in Pakistani poetry in English through exploring the methods and concerns of poets who transfer the visual representation of an object of art into the medium of poetry, using poems on tapestry, artifact, sculpture, music, and film. The study analyzes the way the poet engages in recreating the artist's visual or aural representation. Ekphrasis gives voice to the voiceless, and animates frozen forms, thus establishing that the best way to apprehend reality is through illusion.

Orwell and Empire:
Anti-Communism and the Globalization of Literature

Andrew N. Rubin

This article explores the cultural process through which British colonialism was rearticulated by the institutions and discourses of American anti-communism. Focusing on George Orwell, the author provides a critical account of the British and US governments' efforts to advance the distribution of George Orwell's *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four*—through adaptations, translations, films, cartoons, and subventions. The article concludes that these endeavors did less to disseminate "cultural values," than they did to reproduce existing social relationships.

Theoretical Reception and the Dialectic of Genres:
Ibn Rushd and Aristotelian Dramatic Theory

Samy Soliman

This article offers a reading of Ibn Rushd's translation of Aristotle's *Poetics* as an interpretation that adapted the text to Medieval Arab culture. It explores the intersection between this translation and various other interpretations from Matta Ibn Younis's to Shukri Ayyad's. The author traces the cultural resonances triggered by Ibn Rushd's interpretation of Aristotle.

The Transformation of the Act of Narration: Strategies of Adaptation of *Al-Qamar w'al-Aswar*

Jaffar Mahajar

Taking into account the parallel rise and development of cinema in the Arab world in the twentieth century with that of the Arabic novel, this article analyzes the relationship between film and novel through a study of Muhammad Shukri Jamil's 1979 film *Al-Aswar*, which adapted 'Abd al-Rahman Majid al-Rubay'i's 1976 novel *Al-Qamar w'al-Aswar*. The author explores the impact of the novel's political nature on the process of adaptation, and the transformation of its narrative through the rhetorical and reflexive style of Jamil's adaptation and filmic techniques.

The Eloquent Peasant's Complaints: Resurrecting Literature through Film

Salma Mobarak

This article explores cinematic adaptations of literary texts through Shady Abd el-Salam's short film adaptation of the ancient Egyptian narrative *The Eloquent Peasant's Complaints* (1970). It questions the concept of poetics in the text and how it constitutes a rise against oppression dating back to over 4000 years. It then offers a reading of the film that traces the adaptation of a static text into a dynamic film, an adaptation that provides a resurrection of an ancient text.

From Folktale to Feminist Tale: A Testimony

Sahar El Mougy

This testimony presents the Women and Memory Foundation's project of rewriting folktales from a feminist perspective. The author shows that folklore is a richer, more malleable source of social knowledge than mainstream history, holding that it offers an explanation of various social phenomena that have become norms at the hands of a patriarchal society. The testimony is followed by three appendices: a rewriting of *Alf Layla*'s framestory by the author, a list of the Foundation's storytelling events, and titles of publications related to the project.

Artistic Interpretation Versus Religious Exegesis in Mahfouz's *Children of the Alley*

Azza Heikal

This articles analyzes Naguib Mahfouz's *Children of the Alley* as an artistic philosophical narrative inspired by the Quran, and draws upon Shukri Ayyad's humanistic theory of religion. Analyzing the novel's characters, temporal and spatial dimensions, and narrative techniques, the article reveals that religious projection is not a suitable tool for analyzing this text, and that interpretation of structure and narration may offer a better key to understanding it.

Adaptation and Appropriation

Julie Sanders
(Translated by Bayoumi Kandil)

In the first and second chapters of her book *Adaptation and Appropriation* (2006), the author views adaptation and appropriation as the subfield of intertextuality that includes crossing genres and mediums as well as updating and relocating a work. She distinguishes between adaptation, which keeps the title or makes the reference to the source explicit, and appropriation, which associates itself more elusively with the source. She draws upon new terms and concepts from the fields of Music and Genetics to explain and analyze how variations on a textual base are in fact creative acts which pay homage to the source.

Palestine Uncovered in *My Name Is Rachel Corrie*

Mahmoud El Lozy

Constructed by Alan Rickman and Katherine Viner out of various entries from Rachel Corrie's diaries and e-mails from Gaza, *My Name Is Rachel Corrie* uncovered a Palestine that has been methodically shielded from Western eyes by the corporate media, and brought the issue of censorship into open critical debate following its cancellation in New York. At the heart of the controversy surrounding *My Name Is Rachel Corrie* is not only the energetic intertwinement of the elements that define and shape its nature but primarily those that constitute its genesis.

Adapting Sufism to Video Art:
Bill Viola and the Sacred

Ziad Elmarsafy

This article traces the many Sufi subtexts in Bill Viola's video art with a view to better understanding the relationship within his work between the sacred and the individual. Drawing on the theory of the genesis of the individual in anthropological analyses and critical theory, the author analyzes Viola's metaphors and leitmotifs and how the artist tests the limits of knowledge and the self as well as the real in which they are inscribed.

Rostand and al-Manfaluti:
Between Historical Invocation and Artistic Adaptation

Ibtessam El Esnawi

This article explores the similarities and differences in content and form between Rostand's French play *Cyrano de Bergerac* and its Arabic translation by Mustafa Lutfi al-Manfaluti, in order to trace the different motives that have directed each. Examining the social and historical variables that have contextualized both works, the article analyzes the emerging Cyrano in each. The author concludes that what both works have in common is an interest in universal human values and an idealistic, romantic worldview.

The Mouse Trap:
Nigerian and Arab Variations on *Hamlet*

Magda Mansour Hasabelnaby

This article deals with two adaptations of Shakespeare's *Hamlet*: *The Chattering and the Song* (1977) by Nigerian writer Femi Osofisan and *Al-Hamlet Summit* (2002) by Kuwaiti writer Sulayman Al-Bassam. The article offers a new reading of Osofisan's play which unravels the intertextuality between the play and *Hamlet*, then proceeds to compare the Nigerian adaptation to the Arabic one, in terms of how each of the two dramatists adapted the Shakespearean text, producing a "mouse trap" of their own.

es whereby three generations of Iraqi Shi'a women have negotiated and reconstructed their identities *vis-à-vis* the Iraqi state and US invasion. It examines the relation between the city of Karbala and its pilgrimage industry, and the way it has been used for political agendas. Discussing her installation exhibit of the sacred ritual, the author invites the reader to embark on a journey to identify different layers of meaning and history.

From the Dunes of the Desert to the Gardens of Eden: Ibn 'Arabi's Interpretation of Desires through an Appropriation of *Nasib*, *Ghazal*, and *Muwashshah*

Anne Clément

The distance between the dunes of the desert alluded to in Ibn 'Arabi's *Turjuman al-ashwaq* and the blossoming gardens described in the strophic poems of *Diwan al-Shaykh al-Akbar* seems vast. By shedding light on Ibn 'Arabi's appropriation of the genres of *nasib*, *ghazal* and *muwashshah*, this article shows, however, that both express a similar approach to poetry. Considered by al-Shaykh al-Akbar as the sole medium allowing him to "translate" the mystical experience of love, poetic art also enables him to fulfill his dual role of *warith* (heir) and *turjuman* (interpreter) of the religion of love.

Rayya and Sekina: Eighty-Five Years of Jaded Adaptation

Hany Darwish

This article examines seven artistic adaptations of the story of Rayya and Sekina over a period of eighty-five years, exploring the processes of addition and deletion this undocumented historical narrative has undergone. It analyzes how these adaptations have come to reflect society's vision of itself and of one of its oppressed and silenced sections. The article finally reveals that a process of denial of the historical, social, and economic conditions underlying this incident has been manifested by all these adaptations in their consistent jaded and intolerant view of the two women.

Abstracts of Articles
(Alphabetically by Last Name)

Adaptation/Generic Transition: Critical Testimony

Alaa Abd El Hadi

This article explores the relation between poetry and prose through the structural techniques of poetic narration and narration in poetry, revealing the differences between these two techniques in the poetic text. It also explores the presence of various other arts/techniques—like drawing, photography, handicraft, spaces—in the author's poetic texts, in line with new approaches to poetic form.

From Page to Celluloid: Michael Cunningham's *The Hours*

Fadwa AbdelRahman

Michael Cunningham's *The Hours* is a typical postmodern novel which relies on intertextuality, crossing boundaries between fact and fiction, and an interwoven narrative. This article examines the adaptation of this "internal" novel to a well-orchestrated sequence of audio-visual representations. It explores the novel's formal and syntactical repetitions and their rendition in the iconic and pictorial cinematic medium.

From Sacred Ritual to Installation Art: A Personal Testimony

Dena Al-Adeeb

This article uses gender to interpret sacred space and ritual. Focusing on the ritual of 'Ashura, the author examines the process-

Goodwin, Ken. "Preface." *A Choice of Hashmi's Verse*. Karachi: Oxford UP, 1997. v-xi.

Hashmi, Alamgir. "A Gift Horse." *Neither This Time/Nor This Place*. Lahore: Vision, 1984. 14.

____________. "An Old Chair." *An Old Chair*. Bristol: Xenia, 1979. 1-4.

____________. "Complaint." *The Oath and Amen*. Philadelphia: Dorrance and Company, 1976. 28.

____________, ed. *Pakistani Literature: The Contemporary English Writers*. Islamabad: Gulmohar, 1978.

____________. "Napoleon's Clock." *Sun and Moon and Other Poems*. Islamabad: Indus, 1992. 51.

Heffernan, James A. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: U of Chicago P, 1993.

Hollander, John. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago and London: U of Chicago P, 1995.

Husain, Adrian A. "Introduction." Maki Kureichi. *The Far Thing*. Karachi: Oxford UP, 1997. v-xvii.

____________. "Kashmiri Rug." *Desert Album*. Karachi: Oxford UP, 1997. 28.

Kamal, Daud. "An Ancient Indian Coin." *The Blue Wind: Poems in English From Pakistan*. Devon: Interim, 1984. 9.

__________.“Reproductions." *A Selection of Verse*. Karachi: Oxford UP, 1997. 1.

Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: John Hopkins UP, 1991. 263288.

Kureishi, Maki. "The Far Thing." *The Far Thing*. Karachi: Oxford UP, I997. 50.

__________.“The Gandhara Sculptor." *The Far Thing*. Karachi: Oxford UP, I997. 25-26.

Kureshi, Salman Tarik. "The C Minor Prelude and Fugue Being Played." *Landscapes of the Mind*. Karachi: Oxford UP, 1997. 72-74.

Langer, Susanne. "Virtual Space." *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. London: Routledge, 1953. 91-92.

Mitchell, W. J. T. "Ekphrasis and the Other." *Romantic Circles*. <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>.

Nawaz, Shuja. "The Film Maker." *Journeys*. Karachi: Oxford UP, 1998. 3.

__________. "The Stone Buddha." *Journeys*. Karachi: Oxford UP, 1998. 21.

Parker, Dewitt H. *The Principles of Aesthetics*. NY: Silver, Burdett, and Company, 1920.

[3] Alamgir Hashmi is the foremost and most widely anthologized Pakistani poet writing in English at present. He is the recipient of the National Patras Bokhari Award (1985) and the President's Award of Pride of Performance (2004). He has been the standing Chair of the International Committee on English in South Asia (1989), judge of the Commonwealth Writers Prize (1990), and a jury member for the Neustadt International Prize for Literature (1996).

[4] Maki Kureishi (1927-1995) born a Parsee, educated at Smith College (class of 1950) and married to a Muslim, is recognized as "the first woman poet in English of distinction in Pakistan" by Adrian A. Husain ("Introduction" to *The Far Thing* vi).

[5] Zulfikar Ghose(1935-) was educated and lived both in the East and the West. He moved to London in 1952 to graduate from Keele University in 1959, and emigrated to the United States in 1969 to teach at the University of Texas, Austin.

[6] Shuja Nawaz was born in the Potohar region of Northeast Pakistan and emigrated to the USA. He took up work for the IMF (Internatonal Monetary Fund) in Washington DC, and continued to live and write poetry in suburban Alexandria, Virginia.

[7] The use of pagan images, such as the Buddha image by Kureishi and Nawaz or Mughal miniatures by Daud Kamal, may also be the articulation of protest against military dictatorship which ruled Pakistan in the 1980s when these poems were written and which condemned such images.

[8] Salman Tarik Kureshi (1942-) is the founding member of the Karachi-based "Mixed Voices," the multilingual and multicultural forum for creative writing, was educated at Government College, Lahore and the London School of Economics. He traveled widely to Europe, America, and the Middle East and his work has been published in Pakistan, as well as in France, the UK, and America.

Works Cited

Barry, Peter. "Contemporary Poetry and Ekphrasis." *The Cambridge Quarterly* 31 (2002): 155-165.

Benton, Michael. "Anyone for Ekphrasis?" *British Journal of Aesthetics* 37 (1997): 367-76.

Coppola, Carlo. "Some Recent English Language Poetry from Pakistan." *Post Independence Voices in South Asian Writings*. Eds. Alamgir Hashmi, Malashri Lal, and Victor Ramraj. Islamabad: Alhamra, 2001. 203-20.

Ghose, Zulfikar. "Destiny." *Selected Poems*. Karachi: Oxford UP, 1991. 79.

____________. "The Monument to Sibelius in Rio de Janeiro." *Selected Poems*. Karachi: Oxford UP, 1991. 85-87.

the eyes are a bleary
black;
the mouth seems sealed
airtight

as if to lock out
a couple of proverbs.

The poem voices the complaint of the inanimate toy, which is speechless and traces the cycle of destruction from the horse being the center of attention to having fallen by the wayside. And although the poet ends by stating "I do not think/it will speak," ekphrastic space helps the poet to voice the neglect of the horse, without questioning or protesting, and lovingly restore the horse's identity—if not its form. Thus, Hashmi reinforces the fact that true identity lies not so much in shape but in spirit, not so much in the physical, but in the imaginative.

The analysis of work by Pakistani poets writing in English, drawing inspiration from other objects of art, reveals that it is through ekphrasis that frozen forms are set free and given not only a voice but also a sensuousness and sensibility. Sometimes they are endowed with suprareal qualities and become the reservoir of a rich historical, cultural, and personal heritage. At other times, they reflect the operation of a dual consciousness in which the oriental and the western can coexist harmoniously. These ekphrastic poems are organisms which seem to have evolved from the essence of other artistic works, as it were, but in the process have acquired an independent life and distinct character bordering on the transcultural and the transgenic.

Notes

[1] Daud Kamal (1935-1987), Professor and Head of the Department of English at Peshawar University, Pakistan, received three gold medals under the aegis of Triton College, USA. His work has been recorded for the Library of Congress, Washington DC.

[2] Adrian A. Husain (1942-) is the winner of the 1968 Guinness Poetry Prize. After attending New College, Oxford, he went on to get a PhD from the University of East Anglia. Besides being the convener of a multilingual forum for creative writing known as "Mixed Voices" from 1979 to 1983, his work has been published in England and America.

convey, whereas in poetic space the poet is his own producer, director, and actor. The 'golden girl' of the well-loved western fairytale is further transmuted into the eastern heroine of an indigenous love story: "when she moves out of my sight/I can recall her in a self-imposed night;/she comes; her bangles sounding an eager refrain." The metaphor becomes a means of registering both emotive and descriptive detail as we are told that "The girl draws a frayed ray/of sunshine from the well, pours her secret/dreams into an earthen pitcher." The verbal medium, like the eye, is as sensitive as the camera to the tiniest movement. This becomes evident as we are told that:

Behind her
the green vibration of a wheaten wind
and the snapping of pigeons in proud somersaults
overhead. I can capture her thus, nameless and pure
without letting her escape my mind's frame.

As a spatial construct, the poem entails looking through multiple frames. The fairytale is reconstructed in the cinematic frame, which is expanded to encompass the imaginative and personal frame, so that communal and individual as well as public and private perspectives are rendered simultaneously.

Reconstruction is also the central structural focus of Hashmi's "A Gift Horse" (*Neither This Time/Nor This Place* 14), which demonstrates how ekphrastic space can restore and recreate a destroyed piece of art. The poem begins with the vagueness of "Somebody must have/given it to someone." The gift horse is never named, and the neutral pronoun in addition to the repetitive sibilant sounds at the beginning of the poem serve to emphasize that it has been reduced to a soggy, unidentifiable mass, "soaked/in the wetness/of this lawn." It is now only a combination of textures, "Cloth or perhaps wood/it is only that./The hard and soft/is all the same," and has been destroyed by a child's neglect whose fancy has been caught by something else. The poet acknowledges that the description of the horse is sparse primarily because of its dilapidated state when he writes:

I am unable
to make out
its beginnings
or end exactly:

Zulfikar Ghose's ekphrastic treatment of Verdi's Opera *La Forza del Destino* (The Force of Destiny) serves to emphasize the difference between art and life. The poem "Destiny" opens with a reference to "that recurrent theme in Verdi's/*Forza* that makes you contemplate your sorrows/in a gorgeous recollection of pain" (*Selected* 79). The opera is about the ill-fated lovers Don Alvaro and Leonora di Vargas, and how the hero accidentally kills Leonora's father while eloping with her. Leonora's brother Carlo vows revenge and spends most of his stage time planning to kill the lovers. However, Ghose draws on the opera only to refute the grandeur of a tragic hero's death: "The real problem with life is that it's/very simple and really without problems./Your heroic suffering is only mythical,/a thematic for string instruments." The radical structure and intense plot of revenge and religion are put aside as the poet states: "Let me tell you something about reality," and proceeds to talk about the cyclical appearance of monarch butterflies which synchronize perfectly with the leaves turning orange in autumn. The ekphrastic space, thus, highlights the inadequacy of art and the superiority of destiny, concluding with "Listen. There's music made a hundred years ago/that forces its pure and abstract passion into/an image of monumental suffering, so what can you do?"

Shuja Nawaz's poem "The Film Maker" (*Journeys* 3) is an ekphrastic exploration of the famous adaptation of a fairytale—collected by the Brothers Grimm—in a seventy-nine-minute film entitled *Frau Holle,* produced and directed by Fritz Genschow in Germany, which was remade in color in 1968 by Reuben Guberman titled *Mother Holly*. The note underneath the title acknowledges that the poem takes its inspiration from a discussion on film art between the poet and eminent Swedish movie and theater director, playwright, and screenwriter Ingmar Bergman, based on *Frau Holle* as the first film the latter ever saw. *Frau Holle* is the central half-witch and half-godmother of the fairytale—an omnipotent and supernatural character. The fairytale revolves around the reward of hard work and punishment of sloth of two sisters, Rose Marie and Else Marie, one dutiful and rewarded with a shower of gold; the other slothful and punished with a shower of pitch. It is in ekphrastic context that the poet, filmmaker, and lover become one. The clever attempt to contemporanize the fairytale begins with: "I see a girl in a different world and construct/a celluloid dream." In cinema, the producer and director have to rely on the actor to demonstrate the exact emotion they want to

a puny concept." It is in ekphrastic space, then, that we become witness to the organic growth of emotion as it acquires the tactile sense, speech, and creativity.

This fluid transference of one form of expression to another in ekphrastic space and attempt at structural replication and cohesion of both is also evident in Pakistani poets writing ekphrastic poetry on music. Salman Tarik Kureshi[8] attempts a verbal representation of Johann Sebastian Bach's masterpiece in a poem titled "The C Minor Prelude and Fugue Being Played" (*Landscapes of the Mind* 72-74) which attempts to replicate the basic structure of the fugue by introducing the subject as "First the affirmation:/a blossoming of tones/from great terraces of keys, and pedals," and then the counter subject in "He conjures enormous/vibrating columns of air." The verbs plot the gradual but forceful ascent as the remaining voices enter and "Each hand crafts/the succeeding steps/of a spiralling stairway of sound," till the climax where "We attain/a place/where planets are conceived," and where "all/is a complex culmination of/tones, cadenzas,/sliding glissandos." The contrapuntal textures woven into the original Bach version are also evident in the progression of non-finite progressive verbs with -ing endings such as "blossoming of tones" which changes to "vibrating columns of air," followed by a "spiralling stairway of sound" and "sliding glissandos," till there is a "sprouting" and "hammering." Thus, it becomes easier to understand that:

> Music supplies us with no definite images of nature, as painting and sculpture do, and with no ideas, as poetry does. It contains feelings, but no meanings. . . . It moves wholly in a world of its own, a world of pure feeling, with no embodiment save only sound. . . . Yet—and this is the central paradox of music—despite its abstractness, nay, because of this very quality, it remains the most personal and intimate of the arts. For, itself offering no images of things and events to which we may attach the feelings which it arouses, we supply our own. We fill in the impersonal form of musical feeling with the emotions of our own lives; it is our strivings, our hopes and fears, which music expresses. By denying us access to the world about us, music compels us to turn in upon ourselves; it is we who live there in the sounds. (Parker 175-76)

Soft looks and a tangent word are not enough
To fix one's heart on the whole:
        If lips defy the promise
        Features hold out
And heart knows little to touch
        A sculptor's hand.

The artistic affinity amongst poet, lover, and sculptor is developed through the narration of personal incident:

Some days ago we went to an exhibition
To see our whims take shape.
        Thinking well of the sculptor's
        Psychedelic vision
Our hearts knew little to make
        Rainbow of a snake.

The fact that the poem attempts to reconstruct the process of ekphrastic creation, and thus comprehend the transfer of emotions to another mode of expression (namely poetry), is indicated by the difficulty of working with such an elusive medium as emotion. It seems at first glance that the poet has failed in his endeavor:

All things in nature and outside, snake or statue,
Pose for me when I will, except you,
        Who are living and can have
        A fairer deal with life,
Though heart knows little in name
        The lie which trades in matters alike.

However, the reader apprehends that the clever crafting of the second last line of each of the five stanzas succeeds, not only in expressing love through a process of denial and capability, but also in giving this abstract emotion a concrete shape. The process begins with the first stanza of the poem where it is acknowledged: "And heart knows little to touch," and "Our hearts knew little to make" in the second stanza, which gradually becomes "Though heart knows little to say" in the third stanza and "Though heart knows little in name" in the fourth stanza till the end of the poem in the fifth stanza, which concludes with "Because heart knows little inasmuch as/The heart is

Maki Kureishi's "The Gandhara Sculptor" (*The Far Thing* 25-26) voices a more complex notion. This poem expresses the frustration of the commissioned sculptor who is bound by the visions of the keepers of faith to create stone replicas of Buddha. He is forbidden freedom of personal expression and undergoes a suffering which has a parallel in Buddha. Faith in Kureishi is thus crafted both literally and metaphorically. The poem succeeds in bringing the commissioned sculptor to the foreground instead of the Buddha image. In adopting the persona of the sculptor, the poetess impresses upon the reader that whereas the sculptor's vision is restricted from concrete realization in sculpture, in ekphrastic space the sculptor's vision is free to express itself:

> And I have seen
> the antelope's winged leap
> front legs folded in prayer. Starved bullocks
> their hides slack as tents. And once a bear
> holding a honeycomb between its paws. These
> my hands are not permitted to create.
> Only these idols carved to regulation.

Shuja Nawaz's poem "The Stone Buddha" (*Journeys* 21) concentrates generally on the face "whose permanence lies/more in the heart than in the eye" and is "immaculate in stone." Kureishi's poem ("The Gandhara Sculptor"), on the other hand, is more specific in descriptive detail, beginning with "The neck/a little bent, the torso built to balance/muscle and shadow," and extending to include the artist's careful crafting of cheek and eye contour in "We have gouged/the small dumb hills to compose Enlightenment,/sharpened the eyelid's curve to make pity/elegant."

Alamgir Hashmi takes the Gandhara sculptor's imaginative aspirations to a more sensuous level in "Complaint" (*The Oath and Amen* 28). In fact, a close analysis demonstrates how the poet attempts to mold his feelings for the beloved into a poem, much like the sculptor shapes nature into various forms. This allows the reader to apprehend the elusiveness as well as the concreteness of ekphrastic space. The poem begins with an exploration of the failure of the lover as the sculptor of emotion, the cause of which is the incomplete surrender of the object of devotion. The poet concedes a lack of control over the subject of artistic creation:

ral opening. . . . *The Bronze Charioteer* is an imperfect form, symbolic not so much of arrested movement as of a sort of disabled mobility. (xiv-xv)

The poem reconstructs three major elements of the youth's visual image: size, gaze, and demeanor. The realistic 5-foot-11-inch height of the 570 BC statue is rendered larger than life through poetic simile: "Monolithic as/a mountain pine." The statue's gaze and demeanor represented by the poetess in "his wide gaze unfocused" is a close reading of the original statue which seems to stare into space with a natural grace and allows him a timeless existence in the realm between the earthly and divine. The gaze of sculpture also fascinates Sialkot-born Zulfikar Ghose,[5] who, in his poem "The Monument to Sibelius in Rio de Janeiro" (*Selected Poems* 85-87), writes about "the stony eyes" of the monument to Sibelius as "one of those men whose/fixed stare in bronze or marble proclaims/social conscience, altruism, or plain genius."

The Bronze Charioteer in Maki Kureishi's poem "The Far Thing" seems to stand in preparation for a race as he "waits at the beginning . . . he keeps a gambler's faith in his change of luck," whereas the inscription on the base of the statue informs the viewer that the race has already been run and won as the statue is a tribute to Apollo, and commemorates the victory of Polyzarus (a tyrant of Gela, Sicily) in a chariot race at the Pythian games. Perhaps, therefore, the poem hints that since the race of life is not yet finished, we should be in readiness for other challenges. The destruction wrought in the statue, which was part of a larger group, complete with horses and chariot, is partially restored in ekphrastic space, as a simple explanation is offered in "the horses/have bolted and the chariot was dust/three thousand years ago." Moreover, the implication seems to be that sculpture freezes the human form, whereas ekphrastic poetry animates it, thus breathing life into it again.

The stone Buddha is the subject of both Shuja Nawaz[6] and Maki Kureishi's poems. Whereas Nawaz's focus is on the object of creation, Kureishi's poem concentrates on the creator. The main thrust of Shuja Nawaz's poem "The Stone Buddha" (*Journeys* 21) is the physical and transcendental qualities of the image expressed as "Buddha acquires a place on the mantelpiece/of Time. A chiseled reminder of the fact/that caprice cannot survive the moment." It is through the ekphrasis that Shuja Nawaz brings the past, present, and the future together in "You are moulded by all that precedes/and all that follows."[7]

news/For the pendulum swings this side." Instead of an audience of bidders, "the Mediterranean and the Gulf wait/with bated breath, lean-tide/and oil-thick with natural abuse." The difference between past and present pursuits are emphasized with the difference between a magnificent past represented by Napoleon's grand territorial conquests and the materialistic pursuits of the present highlighted: "Some bugger will necessarily/make money from it, pull at/a time that we thought was gone off-shore/to drill elsewhere." Thus, the desire which is voiced at the end of the poem, as "Alarms off. Put that clock back," has a three-fold connotation in terms of putting the clock back in place, which would put time in its rightful perspective, and, thus, correct misplaced ideals.

Sculpture also features prominently in Pakistani ekphrastic poetry in English. What is significant is that:

> A piece of sculpture is a center of three-dimensional space. It is a virtual kinetic volume, which dominates a surrounding space, and this environment derives all the proportions and relations from it, as the actual environment does from one's self. The work is the semblance of a self, and creates the semblance of a tactual space—and, moreover, a visual semblance. It effects the objectification of self and environment for the sense of sight. Sculpture is literally the image of kinetic volume in sensory space. (Langer 91-92)

Maki Kureishi[4] explores this kinetic volume in her poem "The Far Thing" (*The Far Thing* 50). Through ekphrastic simile, the poem voices "the readiness/for the far thing" which shapes the affinity between an ordinary pine cone and the extraordinary ancient Greek statue of the Charioteer of Delphi cast in bronze. Adrian A. Husain, in his "Introduction" to Kureishi's collection *The Far Thing*, comments on this poem as drawing its inspiration from the Aristotelian concept of *telos* or entelechy. He explains:

> If there is a stasis in time, if time, death, or the end of time in particular seem to be closed, this closure can be pre-empted: time can be made to remain open . . . the pine cone would seem to symbolize potentiality and, hence, to represent the possibility of this kind of tempo-

Family bonds are also reinforced in the presence of, and by, the old chair as:

> . . . Once my great grandfather's
> niece's husband's cousin's
> aunt's nephew's son,
> who is a physician and married to my
> mother's cousin-brother's
> wife's half sister—I mean,
> my some sort of uncle—
> came to greet us
> on a boy's passing an examination
> (who is related to us again
> and usually far from such tardy things
> as examinations) and
> I had to move the chair to and fro.

However, by the end of the poem, it gradually becomes clear that the rich cultural heritage and strong family traditions associated with the chair have also become a burden which it is cumbersome to attempt to carry into the future. This is felt by the poet as he is required to move the chair for a visiting relative and finds it "heavy too," and the mother who "is sick/of cleaning it everyday." The ekphrastic poem ends with the poet's ironical observation about his father: "When I marry I may get a fridge./But when he did, that is what he got for marriage," indicating that cultural and social values have been eroded by utilitarian ideals and materialistic needs.

Another Hashmi poem which demonstrates the deterioration of values and ideals is "Napoleon's Clock" (*Sun and Moon and Other Poems* 51). The poem acknowledges its source to be a newspaper article published in *The Nation* (Lahore), dated April 16, 1991, about an alarm clock used by Napoleon Bonaparte in an Egyptian battle in 1799, sold at an auction for 700,000 Swiss francs. Hashmi proves that the effectiveness of ekphrastic space is not determined by the physical description of the artifact under observation. There is no description of the clock, nor any attempt to recreate its physical appearance in poetic space. Perhaps this is just as well, because the poem explores the deterioration of grand historical ideals as it begins with a hint that times have changed: "Two centuries ago, but it is

The white paint now
hides the years sat through it.
And cheap though it may look
it has had its expensive days.

Wordless still,
knitted with new red cane strings, and neat and slick,
it looks healthier than a smudge of lipstick
on some lips.

Like Daud Kamal, Hashmi also adds to the physical description of the actual object. However, his chair is endowed with suprareal and divine qualities. We are told that because of the "Miracle of the chair," the ex-governor leaves satisfied. On another occasion, the poet considers it "irreverent" to move this object of furniture. As the poem progresses, it becomes obvious that the chair does not only have unique features, but it also can endow its occupants with a singular social status and physical well-being. This is made evident: "Here, single in this chair,/my great grandfather did his extra praying./My grandfather accepted nazranas from devotees and underlings./My father's cold healed with his Friday sittings/in the family." These lines also indicate that the chair charts genealogical descendancy and becomes a symbol of the power vested in men as heads of the family through successive generations. Hashmi's chair is firmly established as a reservoir of cultural heritage, in terms of the memories of events it has participated in, and the people it has seated:

I remember,
hot after an election, an ex–governor was to come,
. . .
He sat on our chair, ate on,
and left behind pleased and belching with contentment.
. . .
Then all of us—
I mean from my great grandfather on—
have remained in its
comfort—for marriages, births, deaths, visits,
almost all occasions.

ekphrastic space has a greater density than the eye can apprehend in physical space, as we are told that "Bristling with animals,/each box is a thicket." The tapestry weaver's imagination is complemented by the sensuousness of the poet which infuses the scene with the auditory and the kinetic as "The clearings trill/with indelible birds./Here a mountain-goat/cranes his neck, looking back,/a hoopoe alights/or jackal slinks off." It is the weaver who gives the animals shape and form; the poet who gives them life, liberating these frozen creatures in the tapestry by endowing them with movement, voice, and purpose.

Daud Kamal's description of an "An Ancient Indian Coin" (*The Blue Wind* 1) with a "Gazelle embossed on a lopsided moon," carries with it the admission "But a piece of gold/does not take one very far." Therefore, the Pakistani ekphrastic poet writing in English also finds it necessary to add to the visual representation of the image, thus changing it beyond recognition. It is the poem which can transport the reader into the past by adding details which are not present in the original object, such as "A sadhu . . . a learned Brahmin . . . [and] The king's hunting-dogs," till the poet's own gaze becomes metaphorical in: "Look, the Indus is choked with stars/and the glaciers are beginning to melt."

It is in Alamgir Hashmi's "An Old Chair" (*An Old Chair* 1-4) that the descriptive dynamics of ekphrastic space are extended beyond an animation of the inanimate or granting of voice to the inarticulate, to the complete humanization of a domestic object. Acknowledged as "Pakistan's foremost poet" (Goodwin v), and "The most widely published and well-known English Language poet from Pakistan" (Coppola 214), Hashmi defines his social, genealogical, and cultural heritage through an old chair.[3] The poem begins with the assertive physical presence of this object of furniture in the poet's living quarters:

> To the left, when you enter my room,
> is that chair;
> two arms, straight back,
> and firm legs
> as those of statesmen.

These opening lines emphasize position or placement and character—both elements necessary for the construction of identity. The physical description of the chair is sparse, and prompts the reader to look beyond first impressions:

such as Daud Kamal, Maki Kureishi, Alamgir Hashmi, Zulfikar Ghose, Adrian A. Husain, Salman Tarik Kureshi, and Shuja Nawaz—have diverse objects as their subject matter: priceless stone and bronze sculpture, tapestry, coins, film, and music.

Alamgir Hashmi, in the first anthology of Pakistani literature originally written in English titled *Pakistani Literature: The Contemporary English Writers*, states that: "Most English writers in this country are bilingual, or trilingual, and bring to bear upon their writing the riches and the burdens of a polyglot culture" (2). This is also partly because most of them have either been educated abroad or are living abroad, or both. Thus, poets of the older generation, such as Daud Kamal, Maki Kureishi, Zulfikar Ghose, and Hashmi himself, choose a variety of ways to render visual description pertaining to ekphrastic subjects in later individual poetry collections. Daud Kamal's work, for instance, often includes an entire list of ekphrastic objects presented in one poem without detail.[1] In "Reproductions" (Kamal, *Selection* 1), he writes:

Reproductions
of Mogul miniatures
cut out
from last year's calendar
and fragments
of Gandhara sculpture
bought for a song.
. . .
and a crow—
carved out of ebony—
pushes itself through the rain.
I sit scraping
the rust off my ancient coins.

However, most Pakistani ekphrastic poems dwell on the details of single objects with variations in technique pertaining to description. The poet may choose to be true in her/his description of the objects, creatures, or landscape in the original. This is the case with a younger-generation Pakistani poet: Adrian A. Husain,[2] who chooses to reconstruct a forestscape in the verbal space of "Kashmiri Rug" (*Desert* 28). What is interesting, however, is that the inanimate, flat, and two-dimensional space in tapestry acquires the third dimension of depth in poetic space, as the carpet is described as "Edged round with trees/and fortuitous shrubs,/my rug extends/to miles of forest." The constructed

> means reading poems which, in turn, are reading paintings or sculptures; and, maybe, doing so from a position of knowing the visual work *before* the poem; or, maybe, of coming to it *as a result* of the poem; or, maybe, of 'reading' the visual work through, or alongside, or against the poem's 'reading' of it. (367)

The poet's role in an ekphrastic poem is also very demanding as "The poem must convert the transparency of its verbal medium into the physical solidity of the medium of the spatial arts" (Krieger 107). The poet must command language with the versatility and control of an artist wielding a brush, a scalpel, or a musical instrument. He is responsible for generating a chemical reaction between two apparently independent compounds in which various properties are interchanged in a magical synthesis. In this process, the narrative stances that the poet adopts include "addressing the image, making it speak, speaking of it interpretively, meditating upon the moment of viewing, and so forth" (Hollander 4). Mitchell concludes that:

> The alien visual object of verbal representation can reveal its difference from the speaker (and the reader) in all sorts of ways: the historical distance between archaic and modern (Keats's Urn); the alienation between the human and its own commodities (Stevens's Jar); the conflict between a moribund social order and the monstrous revolutionary "others" that threaten it (Shelley's Medusa); the gap between a historical epic obsessed with war and a vision of the everyday, nonhistorical order of human life that provides a framework for a critique of that historical struggle (Homer's Shield). (n. pag.)

Moreover, the type of artistic representation verbalized—as well as the artistic tradition and cultural and political context in which the work of art is located—must also be considered.

Mitchell also establishes that the earliest ekphrastic poems mainly focused on utilitarian objects which had ornate or symbolic designs, such as goblets, urns, vases, chests, cloaks, girdles, weapons, and armor, as well as ornamental architectural elements, such as friezes, reliefs, frescoes, and statues. Ekphrastic poems by both the older and younger generation of Pakistani poets writing in English—

visual objects, as well as of visual arts. In his appendix, he explicates that the ekphrastic process is characterized by symbolizing "the frozen stilled world of plastic relationships which must be superimposed upon literature's turning world to still it" (265-66).The stasis implied in this explanation is what has been effectively countered by James Heffernan. In specifying the interpretation of ekphrasis as "the verbal representation of visual representation" (3), he identifies it as a dynamic "literary mode that turns on the antagonism—the commonly gendered antagonism—between verbal and visual representation." (7). This definition builds upon W. J. T. Mitchell's notion that "Ekphrastic Poetry is the genre in which texts encounter their own semiotic 'others,' those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic, or 'spatial' arts" (n. pag.). The evolution of the definition indicates that ekphrasis demands a complex triangular perspective, generated by the collective vision of reader, poet, and artist.

The reader of an ekphrastic poem is called upon to engage in the poet's reconstruction of the artist's visual representation of reality at various levels. The process of constructing meaning from a verbal text is different than that used in creating a visual image. A verbal text dictates the optic direction, often in terms of linearity (for example from left to right in English), and the eye gathers meaning as it moves over the page. Thus the kinetics of the gaze is fundamental to the construction of meaning. A visual representation does not dictate the direction of eye movement in the same way the verbal text does—although it may direct the viewer's attention towards particular elements. In an artistic representation (a painting or sculpture, for instance) the viewer's eye has a greater freedom of movement, and often apprehends the whole visual image before focusing on individual parts. Ekphrasis invites a complex response because it is *in* and *through* the reader that the succession of this multiplicity of perspectives is rendered simultaneous. The only way to see a visual image is through the words of another's reading of reality. As the eye takes on the role of reader, seer, and creator, illusion and reality become synonymous. The reader performs three types of readings: reading the words of the poet, reading the relationship between poem and visual representation, and using the illusion to read reality. It follows that the spatial dimensions of an ekphrastic poem demand that the reader take on the additional role of a spectator. Michael Benton elaborates thus:

> Being a spectator involves reading the relationship between two arts, the visual and the verbal, from an unusual and unstable stance. For this sort of spectating

Artistic Adaptation: Ekphrasis in Pakistani Poetry in English

Amra Raza

Many poems by Pakistani poets writing in English show a direct indebtedness to other forms of artistic representation in different media such as artifacts, sculpture, tapestry, music, and film. This article examines the construction and dynamics of ekphrastic space in the light of Peter Barry's definition of an ekphrastic poem as ". . . one which speaks to or of an art object" (155). While ekphrasis is found in world poetry, the formal analysis in this article strives partly to shed light on the esthetics of the phenomenon and also highlight the specific Pakistani concerns and worldviews embodied in such poems. A detailed discussion of some Pakistani poems demonstrates how ekphrasis is used as a spatial construct to illustrate the inherent paradox of illusionistic space: that reality is best apprehended through illusion. In this process, the work of art draws attention to its own creation in general, and the creative process in particular. It is, thus, through the construction of ekphrastic space that the poet redefines reality.

James Heffernan traces the etymology of the definition of ekphrasis as:

> Composed from the Greek words *ek* (out) and *phrazein* (tell, declare, pronounce), ekphrasis originally meant "telling in full." It has variously been defined. First employed as a rhetorical term in the second century AD to denote simply a vivid description, it was then (in the third century) made to designate the description of visual art. . . . But it has not been confined to that meaning. In its first recorded appearance in English (1715), it was defined as "a plain declaration or interpretation of a thing" (cited OED), and in a recent handbook of rhetorical terms it is called simply "a self-contained description, often on a commonplace subject, which can be inserted at a fitting place in a discourse." (191)

Murray Krieger, one of the earliest theorists on ekphrasis, interprets the notion of ekphrasis as a separate genre, describing it as "word painting" (9) of

[7] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 103-05.

[8] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 10.

[9] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 14-15.

[10] Norman Friedman, *Form and Meaning in Fiction* (Athens: U of Georgia P, 1975), 145-56.

[11] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 189.

[12] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 189.

[13] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 190.

[14] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 265.

[15] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 211.

[16] For the divergence between the aims of the creation of the Baghdad Pact and its eventual consequences, see, among others, Muhammad Hassanayn Haykal, *Cutting The Lion's Tale: Suez Through Egyptian Eyes* (London: Andre Deutsch Ltd., 1986), 52- 59.

[17] The latter newsreel is an obvious montage made by the filmmaker of archive footage edited with parts of Nasser's radio broadcasts.

[18] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 225.

[19] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 277.

[20] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 77.

[21] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 77.

[22] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 75.

[23] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 149.

[23] See Charles Tripp, *A History of Iraq* (Cambridge: Cambridge UP, 2000), 196.

[25] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 236-39.

[26] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 171-72.

[27] See Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Issues in Feminist Film Criticism*, ed. Patricia Erens (Indiana: Indiana UP, 1990), 28-40.

[28] René Girard, *Deceit, Desire, and the Novel* (London: Johns Hopkins P, 1965).

[29] Jamil, *Al-Aswar*. My translation.

[30] David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Routledge, 1997), 237.

either simple and decent people whom the narrative respects, and, simultaneously, disregards as components of the past, or the malevolent beneficiaries of the corrupt monarchist system that, according to the narrative's metatext, kept Iraq weak and backward.

As a political act, Jamil's *al-Aswar* is a successful film adaptation of a similarly politically charged text by al-Rubay'i. In fact, it could be argued that the film succeeds where the novel fails, within the context of producing a work of propaganda; as the film manages to take the novel's argument to its logical conclusion, by showing the final result of the trial-and-error process through which the novel's characters went before arriving at the door of pan-Arab and Ba'th ideologies.

Notes

[1] Muhammad Shukri Jamil, "Ru'ya sinima'iyya wa-sira fanniyya" ("An Artistic Trajectory in Cinema"), *Alif* 15 (1995): 126.

[2] Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott, rev. and ed. Louis A. Wagner, (Austin: U of Texas P, 1968).

[3] 'Abd al-Rahman Majid al-Rubay'i, *al-Qamar w'al-Aswar* (Baghdad: Manshurat Wazarat al-Thaqafah, 1976). Al-Rubay'i's novel starts in the early part of the twentieth century, and follows a group of families through the generations as they settle into a particular part of the Iraqi town of al-Nasiriyyah. The period covered in the novel takes the reader to the point preceding the fall of the British-backed monarchy in 1958. Through the political orientation of the different characters over the decades, the novel provides a survey of the political movements and ideologies that were followed in Iraq, and the rest of the Arab world, in the first half of the twentieth century. All translations from the novel are mine.

[4] *Fabula* is a term coined by the Russian Formalists to refer to the narrative events of the story as they happen in chronological order and realistic duration. *Sjuzhet* refers to the order and the manner in which the story's events are arranged and presented in the narrative through the use of the plot, with its changing emphasis and narrative duration. The *fabula* can only be gleaned through interacting with the *sjuzhet*. For a more detailed summary of these Formalist terms, see Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (NY: Cornell UP, 1980).

[5] Muhammad Shukri Jamil, dir. *Al-Aswar* (Da'irat al-Sinema w'al-Masrah, Wazarat al-Thaqafah, Iraq, 1979).

[6] Al-Rubay'i, *Al-Qamar w'al-Aswar*, 11.

present's shadow on the past, and looking at this past in view of the present; the present being that of 1970s Iraq—a present ruled by the Ba'th Party that Al-Rubay'i's novel had implicitly described as the sole savior of Iraq from its backward and weak state. The fact that both the novel and the film were published and produced, respectively, by the Ba'th Government's Ministry of Information, casts both texts in a pro-government propaganda light.

The political agenda of the filmmaker is apparent in his decision to telescope the duration of the narrative from the decades of the original to a mere two-year period. The time scale and the particular period chosen in the adaptation are fundamental to the film project; for to shorten the period covered by the narrative from decades to two years creates more focus and energy in the narration. The energy and focus are multiplied in view of the chosen period of the mid 1950s that encompassed the signing of the Baghdad Pact, the nationalization of the Suez Canal, and the tripartite attack on Egypt. The direct link between these events and the rise of the Ba'th Party to power is not lost on the audience.

Once it is accepted that Jamil's film is a highly political and rhetorical rendition of a politically biased novel, the analysis can be directed to the richness of the film adaptation in purely cinematic terms. This acceptance is derived from the recognition of the obvious predisposition of the narrative towards a certain ideology, its shading as evil all those in the narrative that do not fall into the camp of pan-Arabism, and its implicit linkage of the heroes of the narrative to the contemporary rulers of the Iraq of the 1970s. This linkage does not allow for the slow and meticulous development of the characters and their ideologies that the novel attempts to achieve, albeit with a view at presenting pan-Arabism as the ultimate ideology for Iraq. The film starts by looking at characters who are either staunch believers in the ideas of Zaki al-Arsuzi, Salah al-Din al-Bitar, and Michel 'Aflaq (founders of pan-Arab political parties), or are going through the last stages of indoctrination. This can also be seen in the manner in which the film narrative is populated by highly active female characters. Gone are the almost-part-of-furniture type of women of the alley; they are replaced by political animals that favor, and oppose, the *status quo*. These women include those who are being educated in progressive thought, and, crucially, those who are preaching this thought. The latter include the character of Khayriyyah, who defends the right of the young to free speech and political activism. The characters who are not politically active are

framed in a wide shot that encompasses him, Abu Yassin, and the portrait—the connotation being: Here are the components of corruption and the power that oversees its persistence. Likewise, the king's face oversees the scene in which the Prime Minister Nuri al-Sa'id dismisses the rumors that his friends and relatives are depriving the market of desperately needed goods to hike up the prices.

The frame composition and the specific use of deep focus—which includes both the foreground and background of the action taking place within the frame—has two counteractive results. On the one hand, it adds an element of realism—in that it shows a perspective similar to the human eye—while on the other, it counters this impression by indicating the presence of the camera—which is capturing the action through physical barriers in the scene. When there are no physical barriers between the camera and the subject of a particular scene, the director creates the same effect through the use of "dynamic camera angles that create many diagonals"[30] visually in the frame, and, so, direct the attention of the audience to the method of capturing the scene. An example would be the journey 'Abbas makes through a prison corridor to his cell. He is pushed from one wall of the corridor to the other while progressing closer to the foreground of the frame. His movement crisscrosses the frame, and creates further diagonals to those of the corridor's architecture that has a staircase and a door leading to the floor above at its far end. The realism is further diminished by the use of highly intrusive non-diegetic music on the sound track.

The role of music is of such centrality in the narrating that, in many instances, it blatantly prevents the audience from deriving one meaning, in favor of another, from a given scene. The obvious example is the theme tune that is first introduced with the title of the film; the military march nature of the tune sets the tone for the rest of the film, and warns the audience of what is to come. The tune underscores the montage at the prison complex and the credits sequence over Muhsin's frozen image. Any potential for understanding the sequence as the beginning of a social, or psychological, drama is nipped in the bud by the non-diegetic music.

Conclusion

Whereas 'Abd al-Rahman Majid al-Rubay'i's *Al-Qamar w'al-Aswar* had attempted to create a history and a survey of Iraqi nationalist thought as a precursor to Ba'th ideology, Muhammad Shukri Jamil's film adaptation, *al-Aswar*, is interested in casting more of the

in the downfall of the puppet regime of the monarchy, and the rise of pan-Arab Ba'th ideology to power. The last point is one that dawns on the audience retrospectively, at a later point in the narrative, as at this point in the *sjuzhet* we are not yet aware of the identity of this man.

The use of prison bars to indicate cruelty is shown elsewhere in relation to 'Abbas. He is framed within the iron bars of the cell door, further increasing his sense of imprisonment and oppression. The iron bars and cell door also indicate the narrative's frame-within-the-frame manner of narrating as exemplified by the use of flashbacks within the flashback of the narrative. The iron bars divide 'Abbas's image within the frame, thus providing a visual rendition of the elliptical nature of the narrative. The shot is repeated at the end of the narrative as 'Abbas finally realizes that Muhsin had been murdered by the secret police. His cry: "They murdered him," is shot through the same iron bars. The difference in 'Abbas's demeanor in the two shots—the first tired and confused; strong and furious in the second—changes the meaning of the shot in its two instances. The first indicates oppression and confinement, while the second ushers in the sequence of the prisoners breaking out.

Finally, in order to form a direct link between the *status quo* of the diegesis and the system of government in the 1950s, the portrait of the monarch is present in every scene involving the malevolent side of officialdom. This begins with the scene at the police station where the police officer's comic attempts to extract answers from 'Abbas are interrupted by a phone call from 'the powers that be.' As the officer puts his cap on and stands to attention while listening to the orders down the telephone line, the filmmaker frames him with the king's portrait right above his head, and visible within the frame. The king is effectively behind the orders that are coming from above to sacrifice 'Abbas and fudge the investigation into the barber's murder. The malice behind these orders is shown in another scene at the police station, as a police officer orders the punishment of all the boys who took part in the school disturbance. The king beams his approval in the frame's background which includes a pool of light where the officer, the corrupt merchant, and the strong willed barber form a triangle. The distance between the three and the portrait is doused in darkness. From this darkness emerges, and later recedes, Abu Yassin to condemn the barber for his refusal to carry out the punishment. All the while, the portrait is in full view. It is in full view again as Abu Yassin watches his bribe being handed over to the high-ranking government official. The latter's declaration that he supports the export of rice, despite the shortages in the home market, is

Moving closer to the setting of the action, the viewer discerns two main locations for the unfolding of narrative events: the alley, with its small houses, and the local *suq*, where the barbershop, the grocery store, and the teahouse are located. While there is no sense in the film of the spatial relationship among the different homes in the alley, as is the case in the novel, the film manages to provide continuity in the furnishings, the lighting and decorations among the different homes in the alley. The viewer is left in no doubt as to the proximity of the living rooms of the police sergeant Mazhar, Hamid, *Hajji* 'Ali, the school janitor, and the corrupt merchant, Abu Yassin. The different economic strata that these men belong to are reflected in the furnishings and clothes of the inhabitants. *Hajji* 'Ali's home reflects his dignified presence, despite his obvious poverty; Hamid's living room is similarly basic and lacking the feminine touch that Khayriyyah adds to *Hajji* 'Ali's dwellings; the sergeant's bedroom-cum-living room is similarly simple, albeit more a reflection of his implicit attempts to avoid drawing attention to the extra income he gains from his dealings with corrupt officialdom; and, finally, Abu Yassin's home reflects his obvious wealth, being the only one amongst the residents who has sofas and armchairs in his living room, and second floor for bedroom(s). The novel's references to religious portraits adorning the walls of Hamid's home are avoided altogether. The only posters on the walls are related to fashion, and these appear in Um Yassin's bedroom.

The absence of religious symbols and signs in the film adaptation is compensated for by an abundance of visual cues and prompts that add more signification to the image. These declare their appearance from the first sequence of the prison, where the prison bars are juxtaposed via a long dissolve to a lush green setting, and the concrete of the walls follows the river and the state of nature in which 'Abbas is busy daydreaming. The montage of the prison, its walls, barbed wire, and the cell windows helps bring the spectator closer to the reality intended by the filmmaker. This reality is brutal, oppressive, and inhumane as indicated by the lack of human presence in the empty courtyards, corridors, and windows. The first time that human presence is revealed is with the face of a prisoner being allowed out of his cell. The filmmaker's decision to freeze the image at that very moment, to give way to credits, makes the audience focus more on the setting, and the relationship of the person on the screen to the cold concrete surroundings. More interestingly, the halted story time here makes the image suspended in mid-air, an indication of the political message behind the film: These are symptoms of the bad old days, and this man here is one of the heroes who played a role

the Odessa Steps sequence in *Battelship Potemkin* (Soviet Union, 1925), the shot ends the scene with an ominous note that counters any romantic or life-affirming messages that the scene might have given the spectator.

The manner in which Majidah is portrayed on the screen chimes with Jamil's characterization of the other female characters. Gone are the vacuous mind of the Najiyyah of the novel, the total lack of presence that was the salient aspect of Hasnah's (Hamid's wife) personality, or Khayriyyah's simplicity. The women in the film diegesis are an indispensable part of the movement to liberate the country, as well as part of its oppression. The former applies to all the young women, in addition to Khayriyyah; while the latter applies to the filmmaker-created characters of Um Yassin, and Um Majidah. The latter two compliment their respective husbands' corrupt and brutal ways of life. This filmic rendition of the female characters as active participants in the events of the 1950s is reflected in the large numbers of women in *'abayas* (traditional cloaks) who take part in anti-government demonstrations and the mourning procession for Naji.

Mise-en-Scène and Music

The political nature of Jamil's adaptation is a theme that follows through and dictates his choices in *mise-en-scène* and location for the narrative. Most saliently, the locale of the narrative is moved from Nasiriyyah to Baghdad. This helps bring the action closer to the center of events, and turns the characters into participants and witnesses to the events that lead to the fall of the monarchist regime, as opposed to the characters of the novel, who are mainly hearing of events taking place in the capital. Moreover, the move to Baghdad adds further dimensions to the composition of the residents of the alley; they become a far more representative cross-section of the Iraqi population at large than their counterparts of the novel, being a mixture of locals and villagers who move to the city. This decision also allows for more interaction between the sexes, given the more liberal attitude of the city and its spatial expanse. It makes the inclusion of progressive thinking female characters—who are educated and intelligent enough to be aware of the oppressive nature of the patriarchal system in which they are trapped—more plausible. Baghdad also allows the youth to come in touch with the political movements that shape the future of the country. This contact comes in the form of the teachings of Hatif, whose history lessons could be easily mistaken for a stirring speech by a pan-Arab leader.

Majidah are brought together for the first time in the film narrative. The scene works at two conflicting levels: on the one hand, here is a setting for a romantic tryst between the two lovers, as is confirmed by the blocking and movement of the two characters in the frame, close to one another, their body language, and the final gesture of 'Abbas kissing Majidah's hand; on the other hand, the scene is highly rhetorical, and does not allow the romantic overtones to divert the viewer's attention from the political message of the scene. This is apparent from the dialogue that undermines the blocking and the body language of the couple:

> Majidah: 'Abbas! At times, I feel some fear.
> 'Abbas: From what and why?
> Majidah: I fear for you and for the others; they wouldn't mind destroying you and your future!
> 'Abbas: Me, you, and the others . . . when we stand forth and release our great cry . . . at that moment the greatest force would not be able to prevent us joining our voice with that of our people.
> Majidah: I think and I wonder in fear that I may lose you; that I would be left alone!
> 'Abbas: You won't be alone . . . despite the circumstances, life is great and this is an undisputable fact.[29]

While Majidah is declaring her fear for 'Abbas's life, she is also declaring her desire for him and her fear that "they," the overtly malevolent 'other,' may take him away from her. In effect, she is in a triangle of desire competing for 'Abbas with the government and the political activities with which he is involved.

At another level, the dialogue between the two might as well be part of two unrelated conversations that the filmmaker has amalgamated into one highly rhetorical, and unrealistic, conversation. While the girl declares her fear for his life, 'Abbas makes elevated crowd-rousing pronouncements that would be more at home in a political rally than in a conversation addressed to the object of his affections. Given the narration strategy of the film, this effect can be seen as wholly intentional on the part of the filmmaker, who does not wish to divert the attention of the audience from the message that underlines the narrative. The point is accentuated by the appearance of a baton-wielding policeman shadowing a baby being pushed in a pram. The connotations are clear: The brute force of the state is there to suppress any opposition, even from a baby in a pram. Paying homage to

tion, and the mother's promise that were he to stop mixing with 'Abbas and his company, she would marry him to the most beautiful girl in the area. The Freudian Oedipal aspects of the scene are carried over to the next in what can be viewed as an evocation of the Laura Mulvey thesis on the way in which Hollywood subjects the female to the male gaze at many levels, including at the level of the diegesis, where a female character is viewed by male characters, at the level of the filmmaking process where the director watches his female actress on set, and at the cinema where the audience watches the female character on screen.[27] Majidah's reflection in the mirror is shown in close-up as she combs her hair. A soundtrack of a typical Iraqi love song accompanies the scene. The sight of an obese middle-aged neighbor, watching her through the window, interrupts the young woman's contemplation of her mirror reflection. She closes the window and the scene ends. The interesting point about the scene is the use of the reflection in the mirror, and the contemplative manner in which Majidah looks at her own image. In a sense, the scene signifies Majidah's awareness of her beauty, the burden that this gift bestows over her shoulders, given her attachment to 'Abbas and the likely difficulty of receiving her parents' approval for such a marriage.

The juxtaposition of the two scenes brings to the fore a set of triangles of desire and mediation, à la René Girard;[28] Majidah becomes the object of this triangle of desire, with 'Abbas the mediator, being her known favorite, and Yassin emerging as the subject. She is also mediator in a triangle comprised of herself, the men who desire her, and her image as created in the heads of those very men seeking her favor. By looking at her image in the mirror, therefore, Majidah is possibly contemplating the image with which men are infatuated, and which may stand in the way of her happiness, in view of her parents' insistence that she marry Yassin. The novel's triangle of desire and mediation, which revolves around Majidah from across the river, her cousin, and 'Aziz is achieved in the film within the same strategy of presenting a character in the diegesis to represent the 'other' who merely deserves a mention in the novel. This is clear in the filmmaker's decision to locate Majidah, before her marriage, in the alley, and make Yassin a surrogate for the cousin of the novel, who asks for her hand in marriage, thus, presenting all the components of the triangle: the object, the subject, and the mediator.

The Majidah of the film conveys a further interesting dimension, as she becomes the mediator in relation to 'Abbas as the object of her desires. This transpires in a scene in a public park when 'Abbas and

boys at high school to nationalist and pan-Arab thoughts.[25] The amalgamated character that results in the film is one that is, perhaps, the ultimate ideal combination of political activist and film star looks: intelligent, educated, honest, proud, intellectual, and oozing with charisma. Here is a greater-than-life character, dedicated solely to the liberation of his country from the pro-Western monarchist rule, and who is willing to risk his position and life towards that goal, be it through teaching the boys in his charge a pan-Arab take on the contemporary history of the Arab world, or through his interaction with *personae non gratae*, such as Muhsin, and airing his pro-Nasser views in the police-informer-infested-teahouse.

The choice of the name "Hatif" in both novel and film is significant in view of its meaning: a harbinger of good news or visionary. The communist of the novel gives his name to the Ba'thist of the film: In the novel he acts as a harbinger, among other young men in the alley, of the ideologies that would lead to Ba'thism; in the film, the character of the Ba'thist teacher is the visionary who can see beyond the rule of the pro-British monarchist regime.

The transformation of characters from text to screen is also evident in the manner in which the female characters of the alley are drawn. Majidah, the beauty of the alley and object of 'Abbas's affections, does not have much in common with any of the female characters of the novel. Her namesake of the novel is the unreachable beautiful girl from across the river with whom 'Aziz is in love.[26] The filmmaker chooses to create a similarly beautiful character and plunge her into one of the two evil households of the alley: the corrupt police sergeant's. Her presence in this pro-*status quo* household serves to intensify the confrontation between good and evil, the black-and-white economy of the film. In the film, she is depicted reading or doing her school coursework. Her opposition to the *status quo*, as stated above, reaches its zenith when she declares, to the astonishment of her parents: "I am not a piece of furniture that you can pass from one household into another." The sergeant and his wife directly link this rebellious streak to education, and forbid her from going to school. The point is mirrored in a scene between Abu Yassin and his son, after the latter is arrested for taking part in an anti-government school disturbance; the pro-government merchant declares that his son will not be attending school any more. The opposition to learning, thus, comes from the two vile character prototypes that are presented to the audience as indications of a rotten regime.

Majidah's femininity, her position as the most attractive girl in the alley, is emphasized by the filmmaker in a short sequence that follows the conversation between Yassin and his parents about the futility of educa-

of the novel represents a stage along the route of the aforementioned progression of the Iraqi national ideology from its tribal and religious roots towards the more universal pan-Arabism. In fact, it is made clear in the novel that the Shaykh has no orthodox religious learning, and that, instead of theology and Islamic jurisprudence, Shaykh 'Ali is more familiar with star signs and astrology. The filmmaker decides simply to do away with this aspect of the character, given his strategy of looking at Iraq at the point before the 'explosion.'

Muhsin sits in between the generations; he is old enough to refer to the youth as his sons, yet is younger than the two elders. His political activity and awareness in the film do not fall into the same category as his counterpart's in the novel. There, the character is a prominent member in the local town of a certain National Democratic Party, a political entity whose policies and ideological standpoint are not investigated in the novel.[23] The reasoning behind the novel's reticence may fall into its general trajectory of providing a survey and a general view of the development of nationalist political thought in Iraq, with the explicit aim of arriving at pan-Arabism as the sole solution to all of Iraq's, and the region's, ills. It follows, therefore, that by giving the name of the National Democratic Party to Muhsin's group, the novel is implying the group's ideology through its name; the policies are assigned according to the political label they are given.

Falling in the same generation as the barber is Hatif, the history teacher, a character who has a namesake in the novel, and whose character traits include both his counterpart's in the novel as well as those of another different character alluded to in the written narrative. The Hatif of the novel is a young master bricklayer who is an autodidact and has evolved into a member of the Communist Party of Iraq. The significance of his presence in the novel is part of the expository narrative that takes the reader through the different stages of thought that the Iraqi nationalist went through before—as the narrative implies—arriving at pan-Arabism. Moreover, the inclusion of the communist character in the novel is influenced by the historical context of its writing in the early 1970s, when there was an alliance between the Ba'th government of Ahmad Hassan al-Bakr and the Iraqi Communist party, who together formed the National Patriotic Front.[24] By the time the film was made, the alliance had ended, thus explaining the elimination of the communist character in the state-funded adaptation, yet again demonstrating the overwhelming presence of the present in a politically charged retelling of the past.

The other character from the novel associated with Hatif in the film is the anonymous physical education teacher who introduces the

survive into the adaptation. This reduction helps narrow down the number of characters. The film also includes the home of Hadi, the school janitor, which is a later addition to the alley of the novel, as the janitor and his daughter move into the second half of Jabbar's house in the novel. The one crucial addition to the residents of the alley comes in the form of Abu Yassin's home, the wealthy and corrupt merchant who represents an embodiment of the novel's 'other.' The aforementioned reduction in the number of characters that survive the transition from page to screen helps vacate the physical space in the diegetic canvas to include the Abu Yassin household in the alley in the film, as well as provide a symbolic microcosm of Iraqi society where the good—be they from the poor and illiterate older generation, or the new educated working class—live next to the malevolent members of society—represented in the film by the merchant and the school janitor, an informer to the pro-government school headmaster.

The characters that survive, almost intact, the process of adaptation include the elder of the alley, Shaykh 'Ali, who is referred to in the film as "*Hajji* Ali," Hamid, and Muhsin. In the novel, the first two are cousins and come from the same village, yet their paths only converge in the alley after a detour that takes Shaykh 'Ali to Iran where he lives and works for years. Hamid, on the other hand, goes through a variety of menial jobs, before settling on his position as a night watchman. The family relationship between the two is reinforced with the marriage of Shaykh 'Ali to Hamid's sister, Khayriyyah.

The two are also representative of the interesting mix of rural Iraqi society of the time, in that they both are illiterate in their own different ways. Hamid cannot read or write, while the Shaykh's knowledge is *ad hoc*, based on a randomly accumulated knowledge of star signs from religious sources. The novel seems to suggest that they are ill equipped to face the challenges of the modern state of Iraq. Their counterparts in the film carry with them this bewildered status and exemplify the benevolent, yet ignorant, older characters that need to be informed, even enlightened, by the new generation. The decision to change the title of 'Ali from the elevated religious position of Shaykh to the more common, yet respectable, *Hajji* can be seen within the context of the filmmaker's desire to provide a politically charged film that does not inadvertently question the legitimacy of the religious establishment, as is the case with the novel's portrayal of the Shaykh. The film does not deviate from its main task of undermining every aspect of the monarchist system at the very moment that preceded its collapse. The Shaykh

As was the case with the *fabula* and *sjuzhet* of the novel, and the transformation they underwent in the film narrative, Jamil's characters are at the point before making a life-changing decision. They are not allowed the time and space to evolve into the revolutionaries of the novel; they just are. This transformation is part of the general outline of the film adaptation that condenses the *fabula* time into a couple of years, as opposed to the decades of the novel. While this condensation allows more attention to a single point in Iraq's modern history, it has the further consequence of cutting out many of the characters of the novel, or otherwise giving them a minor appearance in the periphery of the text.

A salient feature in Jamil's strategy in developing his characters on the screen is his emphasis on the archetypal nature of these individuals within the grand and the miniscule lives of the nation and the individual, respectively. Therefore, the film dispenses with characters that do not provide a sense of opposition—in the Lévi-Straussian sense—and provide an example of a whole stratum or group of people. For example, the novel's Yassin, Shaykh 'Ali's son, is erased from the adaptation, and a totally alien character to the narrative of the novel is created in the film and given his name. The new character fits into the sense of opposition as the son of a corrupt merchant. Similarly, the middle-aged man who sets up a small grocery shop in the alley, and who is ostracized by the community on the basis of rumor, is also removed from the film narrative, as he does not fit the politically charged binary opposition.

The novel's characters as they appear in the film are of two kinds: characters that fit into the filmmaker's adaptation plan, and are thus retained; and others that are presented in the novel as the faceless "other" and given a presence in the form of characters and embedded into the film narrative. Those characters from the novel that are retained in the film adaptation fall into two categories: those who are taken from the novel's text and projected onto the screen with few discernible changes, and those who merely keep the names of characters from the novel and are projected as totally different entities in the adaptation. This division helps the filmmaker use those elements in the novel that aid his cause, and discard characters that do not provide him with the focused energy he seeks.

This division is evident in the households that occupy the alley. The four main families of the novel are reduced to three in the film adaptation, so that Jabbar's home disappears from the film adaptation, and the family homes of Hamid, Shaykh 'Ali, and policeman Mazhar

Shaykh, and replaces his centrality with the position of Hatif, as mentor to the teenagers of the alley, and Muhsin, who calls the boys "my sons." The reduction of the importance of the Shaykh in the adaptation is arguably part of the film narrative's avoidance of the novel's description of the ignorance that permeates his religious learning. Where the novel presents ignorance cloaked with a superficial understanding of religion as part of the survey of different political and social movements that precede the arrival of Ba'thism, with a view of portraying the latter as a culmination of the endeavor to find the political, social, and economic system and orientation most suited to Iraq, the film is structured so that there are only two camps of thought to choose from: good and evil. Religion does not figure in either group.

Indeed, the Shaykh's lack of knowledge and obvious bewilderment in the novel are mirrored by the naivety and innocence that is born out of a similar ignorance expressed by women in the alley. So little is their awareness of the emerging political map of the Middle East that they find it necessary to use two words familiar to them, *filis*, the Arabic equivalent of the currency unit one pence or one cent, and *tin*, Arabic for Mud, in order to remember the Arabic name for Palestine, *Filistin*.[22] The film works through mirror images of these two scenes according to the parameters it had set itself from the outset: archetype characters, extreme evil versus a mixture of revolutionary zeal and naivety, and a shrunk temporal scale that covers the period around the nationalization of the Suez Canal, and the impending end of the monarchy. This is evident in the filmmaker's choice to show Hatif explaining to the students the geo-political situation, as well as demonstrations against the government's foreign policy, and the annoyance of those characters that benefit from the *status quo* with these anti-government activities.

Characterization

The heavily elliptical mode of narration followed by the filmmaker and his highly rhetorical and self-conscious style create two major effects in terms of interaction with the audience. Firstly, the *fabula* becomes an object that requires work and perseverance from the audience in order for it to come together through the cues provided in the *sjuzhet*. Secondly, left to drift from the familiarity of linear narrative, the spectator's major point of continuity and regular contact are the characters. These provide the link between the different sequences that are juxtaposed, with little forewarning as to the point in the story to which they refer, or indeed their point of focalization.

these forces at the national, international, and pan-Arab level. An example that would fit with the newsreel format on film can be the declaration of the narrator of the novel: "With the dawn of 1951, Nuri al-Sa'id formed a new government, and recommenced his attempts to link Iraq via a new alliance to Britain, as a substitute to the abandoned treaty of Portsmouth." [18] Similarly: "Emergency rule was declared in Iraq, and a military government was formed headed by the Chief of Staff of the army, who began his work in crushing the uprising that had reached universities and factories . . . and tanks began to occupy the streets." [19]

The newsreel material also serves to provide a cue for the characters to discuss and react to the issues of the day. Thus, each of these newsreel items is either directly followed by a discussion and a debate between the characters, as is the case after the newsreel declaring the nationalization of the Suez Canal, or a retrospective analysis of the contents of the newsreel, as provided by Hatif. In the novel, these political discussions between the residents of the alley are mostly used to while away the time, unlike the film's visceral feelings towards the events discussed. Al-Rubay'i's intention is perhaps to highlight the ignorance and disempowerment of these people, whose children shall 'liberate' their country from the *status quo*. Jamil, on the other hand, places greater emphasis on the offspring. An example of the vast difference in rendition of these political discussions between the two texts is the issue of Palestine in the novel and the issue of the anti-Baghdad Pact pamphlets in the film. In the former, the narrator focuses on the characters' ignorance and inability to fathom the complexity of the whole question of the creation of a Jewish state. The narrator of the novel refers to Shaykh 'Ali's thoughts on the impending war, and his consideration of purchasing a radio in order to gain access to the news that he is so often expected to analyze to his guests and the residents of the alley.[20] In addition to its role as a source of information to the residents of the alley, the radio in the novel works in tandem with other aspects delineating the ignorance of the older generation of the alley, to draw attention to the peripheral position of most members of the community to national, regional, and international affairs. The radio becomes another tool in the arsenal of Shaykh 'Ali's position as the center point of reference to the older members of the community. His seeming confusion and lack of a true grasp of the situation are contrasted to the narrator's reference to the extra lengths that teachers in the local schools go to, putting the issue of Palestine within the context of the struggle against imperialism.[21] The film's reduction of narrative time, shifting the emphasis to the younger generation of the alley, takes away from the importance of the

sion of the first newsreel at a point in the film structure which follows the graphically presented murder of the barber paints in dark shades the contents of the newsreel, as it shows the leaders of the monarchist government taking part in the formation of a political alliance viewed by Arab nationalists as an attempt to counter the rise of pan-Arabism.[16] In other words, far from presenting a factual account of past events, the newsreel becomes a construct and a fictionalized account of real events—fictionalized in the sense of echoing the Ba'th narrative of the past by virtue of its position in the film structure.

This same process is also shown in the montage of the famous presidential decree of nationalizing the Maritime Suez Canal Company, as proclaimed by Nasser in a public speech. It also occurs in the montage of the British and French bombing of Egypt and the ensuing destruction accompanied by an audio of Nasser's speech declaring his will to continue fighting despite the ferocity of the attack.[17] All three newsreel items included in the film can be argued to be part of the rhetorical nature of the narrative, designed to serve the general political and ideological orientation of the filmmaker. This is to say that even in the case of the first newsreel showing the signing of the Baghdad Pact, with its original soundtrack and commentary—or what purports to be its original commentary—the viewer is left in no doubt as to the side s/he ought to take. The expected position of the audience is strongly encouraged to concur with the filmmaker's. This can be deduced from both the choice of when the newsreel is inserted in the film narrative as well as from its content. The signing of the Baghdad Pact newsreel immediately follows Muhsin's release from prison, suggesting a link between his imprisonment and the government that entered into this pact. This link is confirmed retrospectively by the film narrative.

The inclusion of the newsreel material serves as a tool to hinge the narrative to a particular historical point, and to obliterate any doubt the spectator may have as to the exact historical period in which the film narrative takes place. Secondly, this could be interpreted as a visual rendition of the monologue given by the novel's narrator, explaining—from his ideologically subjective point of view—the setting of the Baghdad Pact. This monologue is one of many in the novel in which the narrator seems to hover above the entire territory of Iraq at a particular historical point explaining to the reader the political scene and the forces pushing the country in one direction or another. He then seems to climb down to the level of the characters in the diegesis (the story at the level of the characters, and the time and space which they inhabit) to follow their reaction to

novel's attempt to provide a survey of Iraqi political thoughts and movements before arriving at Ba'thism, which in the novel is deemed the culmination of these movements and experiments by the generations in the first half of the twentieth century. This is achieved by doing away with all the other political discourses that are given space in the novel, albeit in order to arrive at Ba'th ideology. Secondly, the fact that the whole narrative emanates from a single individual's recollection of the events being narrated shifts the film narrative closer to the point of view of Ba'th ideology, as the audience is left in no doubt about 'Abbas's Ba'thist orientation. Thirdly, the reduction of the narrative time helps highlight events and encounters that are part of the wider tapestry of the novel's narrative. The paradigmatic choices made by the filmmaker, as to the parts of the novel he includes in the adaptation, are as crucial as his decisions to exclude certain events and characters; these choices are made more political in outlook through the syntagmatic choices of the film narrative, which relies on showing an event, the murder of the barber, then working from an antecedent point in the *fabula* back to the event again. The choice in structure helps add an undercurrent of tension to otherwise mundane occurrences—such as the barber going about his daily work with his clients; the walk taken by the teacher, Hatif, with 'Abbas; or the discussions of political issues by the women of the alley.

Another dimension in the filmmaker's relentless projection of a didactic and overtly political message in his narration of the *fabula* is his use of newsreel materials from the 1950s, as a way of connecting the minutiae of life in the alley, the *suq* and the teahouse with the geopolitical upheaval that was taking hold of the region in the aftermath of the nationalization of the Suez Canal. It is plausible to equate his use of the newsreel material and commentary with the prejudiced and didactic expository text that emanates from the novel's narrator. There, the narrator's support of Nasser's actions is incorporated in the expository narrative with which he informs the reader of the general sense of public support for the nationalization of the Canal; and, later, of the Egyptian struggle against the tripartite attack—in addition to his position *vis-à-vis* the Baghdad Pact. The film takes newsreel reports on these events as they were screened in Iraqi cinemas, and, in some cases, only in Egyptian cinemas. The inclusion of these newsreel items is a form of dialectics between fact and fiction, at one level, and also a film within a film, at another. For the events reported in the newsreels did actually take place in the past, thus providing an anchorage for the film narrative to a particular moment in Iraqi and Arab history; yet the inclu-

narrator, at odds with the system governing the country at the time period addressed by the narrative.

Such characteristics of the narrator are clearly present in the film adaptation's narrative. Firstly, there is the visible narrator in the shape of 'Abbas, the young man who is arrested, and falsely accused of the murder of Muhsin. 'Abbas's memories of the events that led to the night of Muhsin's murder provide a framing for the narrative. In fact, in the initial scene between 'Abbas and the police officer, the former's voice-over briefly overlaps with the conversation of the characters in the scene he is recalling aloud. Moreover, the fact that a close-up of his face—in the police station and later in the prison cell—follows the end of each segment of flashback provides a clear cue to the viewer that 'Abbas is, indeed, the narrator of the preceding events. This places greater emphasis on the personal point of view in the film narrative, and arguably creates a more politically charged story than the novel provides. In addition, there is a difference between an *impersonal narrator*—as in the novel—and a *personal narrator*—a character in the film—who can be visualized and through whose lens the events are presented. Thus, the illusion of an objective narration is not maintained in the film.

Narrative Structure

The film follows, and intensifies, the rhetorical nature of the novel's narrative and overtly politicized orientation at many levels. The manner in which its different parts come together is designed to alert the viewer of its political telling of a story—so that s/he is aware, from the very start of the *sjuzhet* of the political impulse in the message and the telling, the signified and signifier. By focusing on a period that is, perhaps, no longer than two years in the late 1950s, Jamil's adaptation becomes more current, and overtly connected to the present of the audience of the late 1970s Iraq. The film's political message—of championing the progressive working class and educated youth against the capitalist ruling elite and their servants in all classes of society—is one that chimes with the thinking of the ruling Ba'th Party of Iraq, thus making the film a demonstration of the efficacy and voracity of the new ruling elite's ideology.

The reduction of narrative time in the film adaptation, reducing the overwhelming majority of the narrative to flashbacks in the mind of 'Abbas in his prison cell before leading the revolt against the prison guards and the old regime, enhances the ideological dimension of the narrative in that the history being narrated from the point of view of this young man is clearly from the regime's point of view at many levels. Firstly, the narrative is more focused on Ba'th ideology, as opposed to the

This narration is intertwined with the narrator's description of the characters, men mostly in their forties whom "life had cast to its peripheries and who could not find an alternative but joining the police core."[12] While describing the commander as he hurls abuse at the group, the narrator reports the genuinely confused questions that come from different parts of the line-up, before settling on Hamid's eyes as they wander through the features and mannerisms of the commander:

> Hamid was bewildered, as he was standing in the front row . . . unable to find a word to utter. Yet his eyes did not pull away from the irate face of the commander of the center, and realized that there was another pair of spectacles before him, with a thinner frame. And he [the commander] was mounting them on his eyes in place of the other pair every now and then. He would do that in a mechanical manner without Hamid being able to realize why, or the difference between the two pairs.[13]

As the scene unfolds, and more attention is paid to every aspect of the facial movements and visible idiosyncrasy of the commander, the reader is provided with more information on the characters in the scene, and, more importantly, on the way in which the narrator views the scene. His stance on the situation is made clear at various points in the narrative, in which the descriptive gives way to the celebratory and the chanting of an anti-government demonstration when the narrator declares that "A wave of joy overwhelms the city . . . when the Arabic heart of Cairo awoke and overthrew the monarchist regime there."[14] Later, he comments:

> The country was simmering with contempt. . . . The opposition resorted to all means in order to get its voice heard. Yet, the authorities faced all this with brutal force. The number of those arrested increases, and the prisons fill, and yet the cry [for freedom] did not lose its persistence and resilience.[15]

The tell-tale signs of opinion in these examples are the narrator's choice of words that represent a total departure from a mere objective reporting of events. Phrases such as the "Arabic heart of Cairo," "prisons fill," or "the cry," all point to a progressive pan-Arab

> the Euphrates. . . to the west of the city. . . . The city awoke to the sight of a large number of workers uprooting the eucalyptus trees in the middle of Hawa street.[7]

The narrator of the novel is also privileged with the ability to express aspects of the inner being of the characters that they themselves may not be able to express so succinctly. This allows the narrator to link different traits and characteristics in the outer public mask of the characters to their private and personal histories. Hasnah is the first of the characters through which this process is manifested. In a demonstration of the order of the *sjuzhet* being different from the *fabula*, the narrator stops the story time to describe Hasnah as she prepares the food. Her weak and slight physique leads the narrator to provide a brief and effective summary of her illness, the circumstances in which she was overcome by her chest ailment, and the time she spent in hospital.[8] Going back to the story time, the narrator again follows Hasnah as she goes about her housekeeping chores, before returning to her past and the manner she had met and married Hamid more than twenty years prior to the narrative's present. Through this history, the narrator also touches on her husband's past, and how he had come to be a police officer.[9] The characters' past adds a sense of three-dimensionality and helps the reader better understand the trajectory of the characters.

A further dimension is added to the role of the narrator through his access to characters' innermost thoughts. To use Norman Friedman's terminology, the narrator, here, is to all intents and purposes an editorially omniscient narrator.[10] In other words, the narrator exercises the freedom of moving within the time and space of the narrative, dipping into the thoughts of different characters, and expressing his own opinion. An example that encapsulates some of these features is the scene at the forecourt of the local police station. The scene depicts the head of police giving the night watchmen a dressing down for their incompetence and failure in preventing anti-government slogans appearing in the streets of al-Nasiriyyah. The narrator states:

> And Hamid came out querying [the reason for the mayor's visit], as he had shortly returned from the *saray* [municipality offices] simmering with contempt. . . . For the commander of the center had called in all the watchmen and made them stand in a long line.[11]

neys. In other words, the *sjuzhet* is clearly different in the two narratives, but the film embraces the novel's *fabula* and its ideological content and orientation.

The Narrator

The obvious leanings of both texts to a particular political ideology is thrown into relief by an omniscient, and omnipresent, narrator whose intrusion is clearly noted in the novel. Despite the fact that there is no overall omniscient narrator in the film—providing a voice-over to the narrative—as is the case in the novel—where the narrator is present throughout the whole narrative—the film does illustrate the presence of an overall narrator who is only too happy to declare his presence to the implied audience. The novel's narrator declares his presence at several levels, including the provision of descriptive and expository narration, and, more crucially, through his commentary on the political situation and the characters' leanings in a highly politicized, overtly opinionated manner.

The formula followed throughout the narrative is of providing the written equivalent of the cinematic aerial shot of a space occupied by characters, before descending swiftly into the ground and eye level of the characters. For example:

> Hamid's home is located in an alley that splinters off a wide road connecting the hospital and al-Ruf suburb, where the cemetery and the shrine of al-Majahil . . . are situated. Hamid's home is comprised of a single room. Its clay walls have been covered from floor to ceiling with palm straw rugs, and its ceiling is made of palm tree trunks and covered with *bawari*.[6]

The narrator continues to furnish the room through his description, in the process of which he reveals more information about the family and its members. This is an example from another part of the text:

> The Hawa street stretches wide and straight between the east and west of the city. Scattered in the middle island of the street are green rectangular gardens with tall eucalyptus trees. . . . To the east of the city is situated the Sabi'ah quarter bordering the farms of 'Abbud near the banks of

The film adaptation, entitled *al-Aswar* (The Walls),[5] comes, on the other hand, with a *fabula* which is presented in a *sjuzhet* that is heavily elliptical and reliant on flashbacks. Moreover, the *fabula* of the film concentrates on a small portion of the historical period covered by the novel. It focuses on the two years 1955-1956, contemporaneous with the formation of the Baghdad Pact and the nationalization of the Suez Canal. The *fabula* starts with Muhsin's barbershop as a sort of a political *salon*. The men from the alley, along with others—such as Hatif, the Arab nationalist high school history teacher—gather to talk about the latest political events with the fervor of revolutionaries. Their meetings attract the attention of the powerful merchant running the big grocery store opposite the barbershop. These meetings are in parallel to the development of a love affair among members of the young generation in the alley—represented by 'Abbas and Majidah, and Naji and Nahlah, respectively.

The youth of the alley are politicized and helped into an awakening through the teachings of Hatif. These lead to their participation in demonstrations: firstly, against the dismissal of pupils from school for their political activities; and, secondly, in support of Nasser's nationalization of the Suez Canal, opposing the subsequent Franco-British-Israeli attack on Egypt. These demonstrations, the death of Naji at the hands of the riot police, and the arrest of Muhsin and Hatif, are antecedent to the point of the *fabula* chosen by the film to begin the narrative. The film begins with Muhsin's release from prison, his journey back to his barbershop, and his murder by (what are assumed to be) members of the secret police later that same day. The complete *fabula* is gleaned at the end of the *sjuzhet*, when it transpires that the whole film, up to that point, had, in fact, been an enacted flashback, running through the mind of 'Abbas as he is about to lead a prison breakout, along with all the other political prisoners.

Whereas the novel uses the 1940s and 1950s as the historical backdrop to the development of the narrative and the growth of the characters into the revolutionaries that will—after the end of the *sjuzhet*, and in the implied future of the *fabula*—lead the country's liberation from the clutches of backwardness and foreign domination, the film adaptation takes the viewer to that exact point in the future to which the novel directs the imagination of the implied reader. Effectively, what emerges is a convergence in the overall objectives between both narratives, with a divergence of means and a discrepancy in the points from which both narratives start their jour-

The Transformation of the Act of Narration: Strategies of Adaptation of *Al-Qamar w'al-Aswar*

Jaffar Mahajar

In a brief exposition of the method of adaptation he followed in taking Abd al-Rahman Majid al-Rubay'i's 1976 novel, *al-Qamar w'al-Aswar* (The Moon and The Walls) to the screen, the Iraqi director Muhammad Shukri Jamil contributes to the ongoing debate on the nature of literary adaptations by stating that he had constructed the whole film narrative around the assassination of a single character: a local barber in the novel.[1] The Muhsin of the novel is a secondary character—an agent in the Proppian economy[2]—who is not party to the life of the inner circle of the narrative that revolves around the residents of an alley in the town of Nasiriyyah in Iraq. He is visited regularly by the more respected man in the alley, Shaykh 'Ali, and his shop acts as the setting for an *impromptu* political *salon*.[3] By focusing on a relatively minor character in the adaptation, the director follows a long line of film adaptations where the filmmaker seems to be more interested in the story of the adapted text than the manner in which the story is conveyed by the novelist, the plot.

This can be seen in Jamil's decision to radically alter the syntagmatic order in which the narrative unfolds at the discourse level before the audience; so that while he keeps a certain part of the chronology of events from the novel, his path parts company with the novel's order of presenting the events. To use Proppian formalist terminology, he keeps certain aspects of the *fabula*, while almost wholly doing away with the *sjuzhet* of the novel.[4] The *fabula* of the novel covers a set of events that take place in the period immediately before the formation of the modern state of Iraq through to the final days of the monarchy, with a *sjuzhet*—discourse—style that abides by the *fabula*'s chronology of occurrences. Events are presented as they appear in the story time; there are no flashbacks or flash-forwards. There are expository summaries of events and characters that fall in the antecedent category of events before the starting point of the narrative, and before the 'now' of the story.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. London: Pimlico, 1999. 217-52.

Burgess, Anthony. "On the Hopelessness of Turning Good Books into Films." *New York Times* (April 20, 1975): 15.

Cunningham, Michael. *The Hours*. London: Fourth Estate, 1998.

Daldry, Stephen, dir. *The Hours*. Miramax/Paramount, 2002.

Deleyto, Celestino. "Focalisation in Film Narrative." *Narratology*. Eds. Susana Onega and José Angel García Landa. NY: Longman, 1999. 217-33.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1988.

Hare, David. *The Hours: A Screenplay*. NY: Miramax Books, 2002.

__________ and Michael Cunningham. "Getting Every Minute Right." Interview with Rod Armstrong. *Reel.com*. <http://www.reel.com/reel.asp?node=features/interviews/H/hours>.

Lothe, Jakob. *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. NY: Oxford UP, 2003.

McFarlane, Brian. *Novel To Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. NY: Oxford UP, 1996.

Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. NY: Oxford UP, 1974.

Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. Ed. Walter Kaufmann. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. NY: Vintage Books, 1968.

Plunkett, Robert. "Imagining Woolf." *The Advocate* (December 8, 1998). <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1589/is_1998_Dec_8/ai_53356357>.

Polan, Dana B. "Roland Barthes and the Moving Image." *October* 18 (1981): 41-46.

Wolf, Matt. "Clarissa Dalloway in a Hall of Mirrors." *New York Times* (November 3, 2002): 18.

Wood, Michael. "Parallel Lives." *New York Times Book Review* (November 22, 1998): 8.

Woodhouse, Reed. *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945-1995*. Amherst: U of Massachusetts P, 1998.

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Harmondsworth: Penguin, 1996.

Young, Tory. *Michael Cunningham's* The Hours*: A Reader's Guide*. NY: Continuum, 2003.

Again, Virginia Woolf's decision is still effective: "Someone has to die in order that the rest of us should value life more. . . . The poet will die [as he is] the visionary" (Hare 111). The two artists cannot face the hours, for they belong to "an intermediary species: they . . . fix an image of that which ought to be" (Nietzsche 318), and are thus unable to go on living if reality cannot match that image.

Woolf's voice-over also paves the way for her ultimate submission after recognizing the reality of her situation. The filmic narrative goes full circle, pulling together the different threads of this delicate tapestry, and concluding the embroidered thematic and formal continuum that has dominated the narrative. Feelings of bewilderment and despair culminate in Woolf's last plunge into the water in full sunlight. The repetition of the scene asserts its central status in the narrative, and gives it the place of the heart that has evidently kept this circulatory system flowing thus far. In this sense, the end of the movie, though different from that of the novel, is no less impressive or appropriate.

In conclusion, it becomes apparent that whereas the written word opens for the reader unbounded worlds of fictional pleasure, of insight into spaces of the world and of the human mind, film optically reveals new structural formations of the adapted subject. The camera "intervenes with the resources of its lowerings and liftings, its interruptions and isolations, its extensions and accelerations, its enlargements and reductions" (Benjamin 237) to give the already known, already presented ideas entirely new qualities. Hence, both media use their respective tools to produce a narratively effective and thematically productive work. Transforming a novel into a film poses issues related to translation, albeit between mediums. This article underlines the inherent problems as well as the solutions offered and the compromises undertaken. Between the power of the word and the spell of the camera, the reader/viewer is left with the necessity of appreciating each work independently and of eliminating the false assumption that an adapted film is a second-rate reproduction of the original literary text.

Works Cited

Andrew, Dudley "Adaptation." *Film Theory and Criticism*. Eds. Gerald Mast, Marshal Cohen, and Leo Braudy. Oxford: Oxford UP, 1992. 420-28.

Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." *Narratology*. Eds. Susana Onega and José Angel García Landa. NY: Longman, 1999. 45-60.

avoid the kind of digression that can be tolerable in a novel but rather harmful in a movie—tend to spare the movie the label of a 'gay production' centering mainly on sexual politics. In its focus on more general human issues, the film becomes "a grand metaphor for the very submission of self to system" (Polan 43). What it aspires to instead is to direct attention to "the changing dynamics of families and kinship—the conventional households his protagonists grow up in, and the alternatives they create as adults to replace them" (Young 20).

In the context of familial relations, the novel's closing scene is relatively positive in its evocation of hope embodied in Julia's apparent filial devotion and the warmth she bestows on Clarissa and her guest Laura Brown after the death of Richard. The positive feelings are also clear in the wordless renewal of commitment between Sally and Clarissa that promises a long lasting relation in spite of previously expressed uncertainties and doubts. Family bonding is, thus, given priority in the novel which is stressed by the contrast represented by Laura Brown, "the woman who walked away . . . who fled her family, [who] is alive when all the others, all those who struggled to survive in her wake, have passed away" (Cunningham 221- 22). Though the reader is aware of the inevitability of Laura's decision, his/her full sympathy is compromised because of the deep sense of suffering she left behind. Such suffering is highlighted by the mention of the abandoned husband dying young and alone of liver cancer, the daughter hit by a car, and Richard with his life-long obsession with her, "the torturer who haunted [his] work" (226).

Death is presented as inevitable: "Few jump out of windows or drown themselves or take pills; more die by accident; and most of us, the vast majority, are slowly devoured by some disease or, if we're very fortunate, by time itself" (Cunningham 225). However, the final picture is not that gloomy, for there are always those beams of light that keep people going: "an hour here or there when our lives seem . . . to burst open and give us everything we've ever imagined" (225). Despite the rarity of those hours and the prevalence of the darker hours, "still, we cherish the city, the morning; we hope, more than anything, for more" (225).

Those insights into the nature of life and death are conveyed in the movie through the last scene, which is not found in the original text. Woolf's voice-over in the suicide letter asserts that "to know it [life]. To love it for what it is. And then to put it away" (Hare 121) is the only way for life/death. To "put it away" is interpreted in terms of living with that knowledge—as in the case of Clarissa Vaughan and Laura Brown—or dying in full light—as in the case of Virginia Woolf and Richard Brown.

things that you lose when you move a novel into film . . . what you get in place of that is Meryl Streep's ability to separate an egg in a way that tells you more than five pages could about her history, state of mind" (Hare and Cunningham n. pag.).

However, this scene witnesses a major departure from the novel that results in a total change in the portrayal of Clarissa's character. In the novel, Cunningham presents her character as being a self-composed one, independent and capable—despite her moments of depression and regret—of keeping her life together, looking after her daughter and nursing Richard in his illness. Even if she has her moments of weakness, they are always private. These traits drive Louis to wonder: "how impenetrable she still is, how infuriatingly well behaved" (Cunningham 127). It is actually Louis who collapses, giving way to tears, lamenting that at this age he is still involved in transient relations with unworthy young men. In the movie, a change in such a cardinal narrative function takes place, and all the uncertainties of Louis are omitted and are transferred instead to Clarissa. Clarissa is the one who gives way to tears, collapsing in the kitchen and lamenting what she has to go through. Clarissa is so melodramatic in her reaction that Louis becomes "full of relief to have left her" (Hare 82). The movie borders on the stereotypical, making Clarissa an embodiment of female frailty.

Moreover, what the film does not capture is the irony of Clarissa's situation and her quest for normality. Such irony is conveyed in the novel through Mary Krull, the queer theorist, who strongly believes in the necessity of throwing off any sign of conformity with gender roles assigned by society. In the few moments she spends in Clarissa's apartment, she cannot help thinking of Clarissa as a "smug, self-satisfied witch." Mary whole-heartedly feels the urge to "cry out [at her], you honestly believe that if they come to round up the deviants, they won't stop at your door, don't you? You really are that foolish" (Cunningham 160). Mary Krull is one of the characters who do not make it to the adaptation; she has to be omitted with all that she represents. More theorization about gay identity problematics is found in the interview Sally, Clarissa's partner, has with the actor Oliver St. Ives, the movie star who came out and declared his homosexuality and his being HIV positive a year earlier (173-79).

This section is similarly omitted in the screenplay. Cunningham himself has been accused by some queer theorists, such as Reed Woodhouse, of adopting rather assimilative strategies in his works to make them more appealing to mainstream audiences (182). In this sense, the omissions in the movie—whether for the sake of economy or to

ed in the movie by Dan in a rather insensitive way. Laura has conquered her depressive tendencies and managed, after all, to make him a beautiful cake. After blowing out the candles, he tells his son the story of his marriage to Laura where she is described as "strange, fragile-looking . . . the kind of girl you see sitting mostly on her own" (Hare 108). Consequently, what appear in the novel as self-realizations and insights are passed in the movie as debasing comments made by her husband.

What redeems the scene is the ironic effect of Dan's self-complacent image of being a savior who comes along to rescue this unhappy girl by "bringing her to a house—a life" (Hare 109). Such an image is in complete contrast with his wife's feelings of despair and depression, of preferring her past secluded life to the new life and the comfortable house. His inability to communicate with her or understand how she feels is further explored through the scene following the birthday scene. Dan is in bed waiting for Laura, while she is in the bathroom sitting, "in an attitude of abject despair" (112), on the closed toilet seat, crying and unable to move. The contrast between the dark bathroom and the relatively lit bedroom helps to establish the mood and deepens the effect of disparity.

In contrast, other alterations are tactfully carried out in the Mrs. Dalloway story line. Clarissa Vaughan is described in the text several times as being an "ordinary person" (10), with "all the makings of a good suburban wife" (16), a "decent woman with a good apartment, with a stable marriage, giving a party" (97). As Cunningham sums up, she "is exactly that, neither more nor less" (129). In all these instances, the judgment is never pronounced, but is rather related by an omniscient narrator through an internal focalization that aligns its narrative perspective with the thoughts of Clarissa—her assessment of her life and her memories of Richard and how he thinks of her. In order to convey Clarissa's conventionality and her attempt to attain the semblance of a respectable family life, despite the unconventionality of her life and her family, Hare has to turn those verbal conceptual images to non-verbal realizations. This is brilliantly achieved through the kitchen scene, the conventional 'woman's place.' When Louis stops by Clarissa's apartment in a sudden visit, Hare indicates in the scene-heading that "she has an apron around her waist and green plastic gloves on. Her hair is a mess and Louis has plainly interrupted her in mid-work" (61). She is also presented as an excellent cook, famous among her friends for a special crab soufflé roll. Cunningham pays tribute to Hare and Daldry, pointing out how one shot can carry the narrative load of pages at a time. He remarks: "There are obvious

satisfy you" (Hare 29). This remark has a devastating effect on her, but her reply seems to confirm its truth. She assures Richard: "You don't need to die. . . . You can live like this for years" (30). The mere continuity of such a life of misery seems an unwelcome alternative altogether. This part is absent from the novel, and what the reader gets instead is a touching recall of the memory of their kiss (Cunningham 66) and Richard's feeling of the durability of this rather unfulfilled relationship that defies time itself: "We're middle-aged and we're young lovers standing beside a pond. We're everything, all at once" (67). However, the alteration found in the movie is better suited to the future events, alerting both Clarissa and the spectators to Richard's suicidal tendencies.

In the same vein, Clarissa's unwillingness in the novel to kiss Richard on the lips, turning her face sideways and receiving it on the neck instead, becomes quite significant. This rather small detail gains more value considering the centrality of the kiss as a metaphorical representation of bonding throughout the novel. Clarissa convinces herself that she does so out of fear for his health as "a common cold would be a disaster for him" (68). It is not until after his death that she regrets this "shying away" (203) from the kiss in the same way that she regrets her refusal long ago to carry on a relationship with him in order to have "a relatively ordinary life" (203) away from the ambivalence that dominates their sexual inclinations. On the other hand, the more affectionate and less complex character of Clarissa—as portrayed in the movie—acts in a different way. She most readily "puts her lips next to his, with great tenderness, not to hurt him" (Hare 31).

Another important departure from the source text comes in Richard's suicide scene. By adding a short scene before it, finally establishing the link between Richard and the young Richie, Hare changes the motivation behind the older man's suicide. The tormented look on Richard's face holding Laura Brown's photo and remembering, in flashback, his experience as a young boy deprived of his mother and calling after her in an agonized tone, holds Laura directly responsible for his present suffering, partly overlooking the other factors. In contrast, Cunningham does not establish the link until the very last scene of the book, laying more emphasis on Richard's health and his doubts concerning his creative powers: "I've failed. . . . I wanted to create something alive and shocking enough that it could stand beside a morning in somebody's life. . . . What foolishness" (199).

Whereas some of the alterations naturally fit into the story, others seem embarrassingly imposed, or even harmful to the situations they are used in. For example, all the information related to Laura's life before marriage, which is presented in the novel through interior monologue, is relat-

her, and her inquiry about the minute details of his life: his breakfast, his medicine, his sleep, and the voices he hears in his head. The scene's appeal is highly sensory, with its visual details and its description of the many smells emanating from the place, from Richard's body, and from the worn-out furniture. The description also acquires new dimensions as the inanimate objects found in the place attain metonymical status, and the fate of the furniture becomes indistinguishable from that of its owner. In this sense. Richard comes to share the condition of the chair "in which he spends his days" (Cunningham 58), both being "ostentatiously broken and worthless" (59).

It is natural that the multi-layered richness and suggestiveness of the spatial description cannot be preserved in its adaptation to the screen. Instead of yielding focalization to any specific character, the "almost permanent external presence of the camera ensures a vantage point for the spectator, which continually tends to dissociate itself from and supersede that of the various characters involved" (Deleyto 222). Consequently, most of the required effect is suggested through *mise-en-scène*. Clarissa's importance in Richard's life is conveyed through his posture as he parts the curtain to look down as if he had been waiting for her arrival and the warmth she brings along (symbolized by the flowers). The squalor of the building is manifested from the moment Clarissa comes in, through the graffiti-strewn walls of the lobby and the freight elevator.

The apartment itself, as Hare asserts in the scene-heading, is "bleached, chaotic, more or less bare of ornament" (21). The place is crammed with different sorts of things: bottles, glasses, packets, books, etc., giving the apartment its crowded and untidy character. The feeling of bareness is also implied by the poor condition of the paint on the walls that has become incapable of covering the bricks underneath, and the curtains that are no more than neglected pieces of cloth. In the kitchen area, Richard's health condition is further stressed through the many AIDS stickers put on the door of the fridge. Light becomes another important means of capturing the spirit of the scene, as the apartment is portrayed as startlingly dark with all the curtains pulled down till Clarissa comes and lets some light in.

In the adaptation, Clarissa and Richard's dialogue undergoes minor changes that aim at deepening the portrayal of Richard's teasing character and the amount of pressure they have to endure. The intensity of this teasing quality is embodied in Richard's question about the effect his death would have on Clarissa in his assertion: "I think I'm only staying alive to

errand to buy flowers. In the novel, Cunningham follows the prologue with a long eighteen-page section devoted to Mrs. Dalloway. This section is very important to the palimpsest nature of the text and its being an updating of Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway*.

Homage to the older text is made clear in the resemblance between the original literary character, Clarissa Dalloway, and her contemporary namesake, Clarissa Vaughan, nicknamed Mrs. Dalloway. Both characters are on their way to buy flowers for the upcoming party and are submerged in the vivacity of the surrounding life in their respective spaces in Westminster, London and West Village, Manhattan. On a deeper level, Cunningham goes further in giving his text its palimpsest nature by relying heavily on many of the older text's narrative techniques as well as metaphors associated with greenery (grass, flowers) and water motif (sinking, plunging, rising, floating). When transferred to the screen, and because "film images can only be combined sequentially in the projection process" (Lothe 62), the whole scene is compressed into a few minutes corresponding to its story time. Unfortunately, this compression cuts short the symbiosis between the two literary texts, which constitutes one of the major pleasures gained from reading one text while the other familiarly echoes at the back of the mind. In addition, many of the memories and feelings induced in Clarissa by the different sights of the city and its inhabitants as well as her meeting with Walter Hardy are inevitably lost. In place of this lost material, the movie attains a smooth temporal progression and a fast rhythm that adds to its beauty and attraction.

Equally important are spatial representations and the change they undergo from page to celluloid. The locales of the novel are represented through the eyes of one of the characters, colored by his/her point of view. Richard's place is described by Clarissa, through whom the scene is focalized. She illustrates, through the many degenerating and neglected parts of the vestibule, the lobby, and the hallway, how the "building so perfectly demonstrates the concept of squalor" (Cunningham 53). The decrepit elevator induces in her "a strange numbing deathlike fear" (Cunningham 54) that paves the way for the death-in-life existence of Richard himself. When she finally enters Richard's apartment, the very subjective description becomes highly figurative through clusters of underwater images, images of suffocation and drowning that echo Virginia Woolf's usage in *Mrs. Dalloway* and *The Waves*, and, more relevantly, Woolf's drowning in the prologue of this novel. The depth of her involvement in Richard's life is highlighted through the many things labeled as being purchased by

to make her happy, while her failure to put the roses right on the cake stands for her inability to cope with her domestic life. Clarissa Dalloway, in the novel Woolf is writing, and Clarissa Vaughan both buy flowers as part of their status as traditional wives and perfect hostesses. In addition to the well-established thematic links, these recurrent images are used by Cunningham along with many other syntactical, semantic, and formal repetitions to give the novel unity and texture. An outstanding example is the multiple use of images of drowning and suffocation, light and darkness, creativity and failure, the passage of time and the tormenting effect of the hours, etc.

What Stephen Daldry does is to turn this chamber of echoes into a hall of mirrors where the audio-verbal links are visualized and given shape and contour. In this sense, flowers are used as visual clues to attain the organic unity between the three story lines. In the same vein, the link between Laura and Virginia Woolf is indicated through the similar flowery outfits they wear, as is the link between Clarissa and Woolf stressed through similar earrings. The fact that young Richie Brown is the grown-up Richard is visually foreshadowed by the similarity between the former's bedspread (with rockets and astronauts), and the latter's dressing gown. More visual links are indicated through repetition and montage, beginning one activity, such as washing a face or combing hair or looking into a mirror, starting in one of the parts of the triptych, moving through another, then ending with the third. The effect of this interwoven narrative is further enhanced through the Philip Glass's accompanying music, which does not show any kind of variation in relation to the distinct story lines.

On the other hand, the semiotic differences between novel and film demand a special consideration of time as an important axis around which the narrative is structured. In this respect, one has to bear in mind the narrative possibilities caused by the differences between the time of the act of narration and the narrated time. While the former can be measured only by its spatial equivalent, namely the number of pages, the latter can be measured by minutes, hours, days, etc., thus directly corresponding to the time of the narrated events. In the written text, many pauses take place in the narrative—whether descriptive or "digressive, extradiegetic, and in the nature of commentary and reflection instead of narration" (Genette 36). Consequently, many changes have to be considered during the process of adaptation. Foremost among them is the temporal recapitulation of some of the scenes, omitting all kinds of pauses, so that narrative time becomes equal to story time. A clear example can be found in Mrs. Dalloway's

informants relating vital information concerning the circumstances of her pre-marital life and her subsequent marriage to her husband Dan, or indices proper relating her attempts to combat her depression and act as any 'normal' housewife of her time—have to be compressed and reconfigured. For example, information relating to her bookish nature is conveyed when she picks up a book the moment she opens her eyes, and the enthusiasm with which she starts reading. Her depression, which is related to the reader verbally and in detail in the novel, is communicated in the movie through *mise-en-scène*. The expression on the face of Julianne Moore, who plays Laura's role, along with the look in her eyes, her attitude towards her son, and the calculated and forced smile she sees her husband off with but which fades as soon as he leaves talk louder than words. Those signs of despair and unhappiness stand in contrast with her role-playing, and her effort to keep up with wifely tasks. This paradox is conveyed through her clothes—nightgown and robe—that share the same flowery theme as the wallpaper of the bedroom and living room, giving a semblance of harmony between herself and her domestic space which is actually nothing but a myth. Her true feelings towards her home are embodied in her spiritual escapade, reclining in a remote and solitary hotel room, leaving her son behind with his elderly baby-sitter.

The hotel room she resorts to is a total contrast to her flowery home. The former is described in the scene-heading as "featureless, anonymous" (Hare 76), with its striped wallpaper and the bedspread with angular geometric shapes. Laura goes there with no luggage but her tapestry bag filled with pill bottles, brought with the intention of committing suicide. It is clear here that whereas in the source text reading *Mrs. Dalloway* has a soothing effect that helps detach Laura from her depressing environment, in the adaptation, it has a rather negative effect that induces her to think of killing herself. She takes a nap in which she dreams of meeting the same fate as the older Virginia Woolf shown in the prologue. The graphic nature of the dream brings home the horrors of death that eventually prevent Laura from committing suicide. The effect of the scene is enhanced through using montage to simultaneously represent Virginia Woolf, via intercut, thinking about the fate of her protagonist, Mrs. Dalloway, and deciding not to kill her off. Through this simultaneity of representation, a causal connection seems to emerge between both decisions, as if Woolf's choice to spare the life of her protagonist has a direct impact on Laura's decision.

A similar parallelism is attained through the use of flowers in the novel as symbols of domesticity. Dan brings flowers on his birthday as a sign of his devotion to his wife and his willingness to do whatever it takes

joyless, suffocating. . . . Better, really, to face the fin in the water than to lie in hiding" (Cunningham 167-69). Images of suffocation and death lurking in the water suggestively reflect the mood of the suicide scene. In the movie, the parallelism is suggested from the beginning through the resemblance in the way Woolf leaves home, in her hurrying and determined way of walking. The overpowering sense of imprisonment is implied by the narrowness and darkness of the stairs and hallway, the closed gate, and the very narrow road it opens into. Hare indicates in the scene heading that "it's a different house . . . but the action is the same" (88). Leonard's panic bears an uncanny resemblance to the earlier scene. In the railway station, the confrontation becomes intense, filmed as it is in shot/reverse shot, thus dividing the weight of the scene between Woolf and Leonard, as well as preventing the narrative from revealing the suffering of one of them without that of the other. Some critics attack the modification the scene undergoes during the process of adaptation, and blame Hare for altering Leonard's character by making him "her jailer not her stalwart and beloved defender" (Young 79).

What happens in the novel is that Leonard meets Woolf outside the station and she never tells him about her fears or her intentions of escaping to London. The conflict takes place inside her mind, and her request to move back to London comes as a mere suggestion that does not acquire the confrontational nature it has in the film. The difficulty this scene poses is a general feature of this mostly internal novel. These inner conflicts are indices proper that present the most serious challenge to the process of adaptation for the screen. David Hare, "finding that so much of the defining action happens inside the characters' heads" (x), was left with the choice to either use voice-over, and let each of the women talk directly to the audience, or look for a more direct way to externalize the feelings, memories, and emotions of the characters. Fortunately, Hare recognized the complications that could have taken place due to the existence of three different voice-overs corresponding to the three different story lines. Consequently, he picked the second and more difficult choice and "invent[ed] situations which would seek to intimate what Michael [Cunningham] had been able to describe directly" (Hare x). Hence, seeking to externalize the conflict in this particular scene—by making it occur between the two characters rather than inside one of them—becomes inevitable.

In the same way, the transposition of the introductory scene of the Mrs. Brown story line necessitates a similar kind of change. In the novel, most of the scene takes place inside Laura Brown's mind, through interior monologue. Most of the narrative units of the scene—whether they are

river, then shifts through attitudinal modulation to the perspective of Woolf, entering into her mind and listing her motives and last thoughts during those critical moments. The narrative is then presented through another focalizer, namely, her husband Leonard who comes home an hour after her departure and reads the suicide note she has left him. Finally, the external focalizer resumes control of the narrative, following the corpse down the river and commenting on its surroundings. When the scene is transposed to the screen, the necessities of a different semiotic medium impose themselves. Through the more objective focalization of the camera, the scene represents Woolf's state of mind and motives through a number of techniques.

The first of these is the opening shot of the river with its fast current and brownish water, all of which work both as an embodiment of the turmoil inside Woolf's mind and as a way to make the viewer tuned to the general atmosphere of the scene. In very fast shots, the camera moves through mixed anachrony, backward and forward in time, simultaneously representing Woolf writing the suicide note before leaving the house, Woolf on her way to the river, and Leonard back home reading the note. Through a mixture of tracking and zoom shots, many visual details (*mise-en-scène*) help create the mood and convey Woolf's psychological state of mind, such as her trembling hands as she writes the note, her body movements, and her way of walking that is paradoxically both sordidly self-determined and nervously absent-minded. However, the fact remains that the whole section on Woolf's state of mind belongs to the kind of indices proper that cannot be materialized into tangible form. Thus, Woolf's motives are presented in the film solely through her suicide note that concentrates on the return of her mental illness as the main motive behind her suicide. As a consequence, other important reasons behind her depression are left out, such as her worries about her creative powers and her sense of being a failure as a writer, in addition to her anxiety about the approach of a new world war: "She herself has failed. She is not a writer at all, really . . . the headache is approaching and it seems . . . that the bombers have appeared again in the sky" (Cunningham 4).

This scene is later echoed by Woolf's attempt to take the train to London without telling anyone. The second scene, that chronologically precedes the first, works analeptically as an indication of what Woolf is capable of and what she is apt to do in moments of despair. In the novel, the parallelism is stressed through her interior fears about her mental condition and the unbearable bouts of headache they bring: "The devil is a headache; the devil is a voice inside a wall; the devil is a fin breaking through dark waves . . . what remains when the devil has finished is a realm of the living dead—

novel, that takes place mostly inside the characters' minds, to a well-orchestrated sequence of audio-visual representations that helped give coherence to the film and intertwine its three separate stories.

The most remarkable similarity between novels and films is their propensity for narrative. It is believed that "whatever the cinema's sources—as an invention, as a leisure pursuit, or as a means of expression—its huge durable popularity is owed to what it most obviously shares with the novel. That is its capacity for narrative" (McFarlane 12). In this sense, the first point of comparison that readily offers itself to the reader/viewer is the narrative technique of both novel and movie. In this respect, Roland Barthes, in classifying the several segments of narrative discourse, differentiates between cardinal functions (or nuclei) and catalysers. Whereas the former "constitute real hinge-points of the narrative [which] open an alternative that is of direct consequence for the subsequent development of the story," the latter have a "complementary nature [that is] attenuated, unilateral, [and] parasitic" (51). Despite their varying degrees of importance, they are both indispensable for the final meaning of a text, for "a nucleus cannot be deleted without altering the story [and] neither can a catalyst without altering the discourse" (Barthes 52). Barthes also introduces more classes of units. One is called "indices proper", and serves to point out "a feeling, an atmosphere . . . or a philosophy." The other is called "informants," and serves to "bring ready-made knowledge . . . to identify, to locate in time and space." (52)

From the first scene, the points of similarity and difference between the film and the novel make themselves clear. The film retains the first cardinal point embodied in the opening of the book: the suicide scene where Virginia Woolf leaves home on her way to drown herself. This prologue, set in 1941, is proleptic to all the other Woolf sections that depict the younger Woolf with all her artistic and psychological agonies. At the same time, it is proleptic to the other sections of Mrs. Brown and Mrs. Dalloway, in the sense that it works as a foreshadowing of their events, while being simultaneously analeptic to them in terms of the time-framing. In addition, despite its over-darkness and its apparent "stylistic risk" (Wood 8), it sets the tone for the rest of the book/film, and prepares the reader/viewer for the general atmosphere. In this sense, the rest of the events can be considered one long meditation on the information revealed in the light of this initial knowledge. Despite this apparent similarity, many of the details included in the printed scene could not be transferred into film.

In the novel, the omniscient narrator begins the story with an external focalization that describes Woolf on her way out of the house heading to the

impressionistic, or poetic approaches. However, the fact remains that traditional nineteenth-century novels have always been more amenable to adaptation to the silver screen than modern and postmodern novels. This is due to the fact that the latter resist the linear and causal depiction of events usually considered essential for more mainstream forms of cinematic representation. *The Hours*–a movie based on the Pulitzer Prize-winning 1998 novel by Michael Cunningham and directed by Stephen Daldry—has proved to be a major challenge to this rule. The original text is considered one of the most typical postmodern novels with its reliance on intertextuality and fragmentation, its crossing the boundaries between fact and fiction, its preoccupation with time, and its intricate interwoven narrative. That is why critics have declared that "it's a real book. It could never, ever be a movie" (Plunkett n. pag.), and that it "does not seem a likely candidate for adaptation to the screen" (Wolf 1). Such fears threatened to dishearten David Hare, who undertook the task of adaptation and found at the beginning that it was "so unpromising and apparently contrived" (Hare ix). However, the adaptation finally materialized, resulting in a remarkable movie that won critical acclaim and a number of awards and nominations. It thus proved Anthony Burgess's opinion that "every best-selling novel has to be turned into a film, the assumption being that the book itself whets an appetite for the true fulfillment—the verbal shadow turned into light, the word made flesh" (15). Despite the sarcastic nature of Burgess's remark, the fact remains that far from undermining the status of the novel or decreasing its readership, the movie actually propelled the novel to the top ten US fiction best-sellers chart, along with Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* on which it is based. This article examines how the typical linearity of a film is adjusted so it can render a non-linear, multiple, and fragmented plot. In other words, it explores how the genre stretches itself to meet new challenges.

The novel tells the story of a warm June day in the lives of three troubled women belonging to three different eras. The first is Virginia Woolf as she writes *Mrs. Dalloway* in 1923; the second is Laura Brown, a post-World War II American wife who is reading *Mrs. Dalloway* and trying to cope with her depressing life as wife and mother; the third is Clarissa Vaughan, nicknamed Mrs. Dalloway, a lesbian New York publisher looking after her friend Richard who is dying of AIDS in 2001. Despite the apparent fragmentation of the novel, Michael Cunningham skillfully manages to keep it tightly interwoven through many formal and syntactical repetitions that highlight the parallelism and connectivity of the three tales. This article examines how screenplay writer David Hare and director Stephen Daldry managed to adapt this 'internal'

From Page to Celluloid: Michael Cunningham's *The Hours*

Fadwa AbdelRahman

> Film tells us continuous stories; it "says" things that could also be conveyed in the language of words, yet it says them differently. There is a reason for the possibility as well as for the necessity of adaptation. (Metz 44)

> [Narrative codes are] potentially comparable in a novel and a film. . . . The analysis of adaptation then must point to the achievement of equivalent narrative units in the absolutely different semiotic systems of film and language. (Andrew 426)

Since the beginning of the film industry, filmmakers have tended to draw on literary sources, either to make use of the latter's cultural prestige or to invest their already established success and fame. The novel comes first on the list of adaptations, for it is the genre closest to the nature of film, both being essentially narrative forms. However, the fact remains that they are two different media, and what filmmakers do is to replace "one illusion of reality by another" (McFarlane 21). It is, thus, paradoxically true that "the great mystery of adaptation is that true fidelity can only be achieved through lavish promiscuity" (Hare ix). In this sense, questions of authenticity and fidelity to the original literary text seem irrelevant. After all, the resulting film is, and should be, considered an independent artistic production in its own right. Nevertheless, it is still critically productive to compare the two works—the source text and the adapted film—with the intention, not of judging, but of observing and tracing the various cinema-specific codes and techniques used to convey the enunciatory procedures of the novel into film. In addition, similar attention is to be paid to how the film makes use of those other elements of the original text that are not genre-specific, and can thus be used across such different semiotic systems.

The history of film has witnessed the appearance of some important schools of experimental cinema, such as the American *Avant-garde* movement and the French New Wave that adopted non-narrative, non-linear,

Reflections on the Work of Bill Viola. Ed. Rolf Lauter. Munich, London, and NY: Prestel, 1999. 127-29.

Nicholson, Reynold Alleyne. *Rumi: Poet and Mystic (1207-1273)*. London: George Allen & Unwin, 1950.

Ocean without a Shore. The Official Bill Viola Website. <http://www.billviola.com>.

Pavel, Thomas. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.

Rosset, Clément. *Le réel. Traité de l'idiotie*. Paris: Minuit, 2004.

Shabestari, Mahmud. *La Roseraie du mystère/Gulshan-i raz, suivi du commentaire de Lahiji, Mafatih al-i'jaz fī sharh Gulshan-i raz (extraits)*. Trans. Djamshid Mortazavi and Eva de Vitray-Meyerovitch. Paris: Sindbad, 1991.

Syring, Marie Luise. "The Way to Transcendence—or the Temptation of St. Anthony." *Bill Viola. Más allá de la miráda: Imágenes no vistas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993. 130-33.

Ten Groetenhuis, Elizabeth. "Something Rich and Strange: Bill Viola's Uses of Asian Spirituality." *The Art of Bill Viola*. Ed. Chris Townsend. London: Thames & Hudson, 2004. 160-79.

Torcelli, Nicoletta. *Video-kunst-zeit: Von acconci bis Viola*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996.

Tottoli, Roberto. "Men of the Cave." *Encyclopedia of the Qur'an*. Ed. Jane McAuliffe *et al*. Vol. 3. Leiden: Brill, 2006. 374-75.

Townsend, Chris. "In My Secret Life: Self, Space, and World in *Room for St. John of the Cross*, 1983." *The Art of Bill Viola*. Ed. Chris Townsend. London: Thames & Hudson, 2004. 124-41.

"Venice Biennale: A New Work by Bill Viola." *Tateshots*. <http://www.tate.org.uk/tateshots/episode.jsp?item=10088>.

Viola, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*. Eds. Robert Violette and Bill Viola. London: Thames & Hudson and the Anthony d'Offay Gallery, 1995.

_______. "LOVE/DEATH: The Tristan Project." Artist's Talk. Online video recording. <http://www.tate.org.uk/onlineevents/webcasts/bill_viola/default.jsp>.

Wagner, Anne M. "Performance, Video, and the Rhetoric of Presence." *October* 91 (Winter 2000): 59-80.

Work of Bill Viola. Ed. Rolf Lauter. Munich, London, and NY: Prestel, 1999. 196-202.

Ibn 'Arabi, Muhyi-al-Din. *Al-Futuhat Al-Makkiyya*. Cairo, Beirut: Dar Sader, n. d.

____________________. "My Voyage Was Only in Myself." Trans. James W. Morris. *Les illuminations de la mecque*. Eds. Michel Chodkiewicz, William C. Chittick, Cyrille Chodkiewicz, Denis Gril, and James W. Morris. Paris: Sindbad in association with The Rothko Chapel, 1989. 351-81.

____________________. *Le Dévoilement des effets de voyage [Kitab al-isfar 'an nata'ij al-asfar]*. Texte arabe établi, traduit, et présenté par Denis Gril. Paris: L'Éclat, 1994.

Kidel, Mark, dir. *Bill Viola: The Eye of the Heart*. BBC in association with Arte France, 2003.

King, Mike."Art and the Postsecular." *Journal of Visual Art Practice* 4.1 (2005): 3-17.

Lauter, Rolf. "*The Passing*: Remembering the Present, or Pain and Beauty of Being." *Bill Viola: Más allá de la miráda: Imágenes no vistas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993. 141-44.

Maderna-Lauter, Caterina. "The Crossing." *Bill Viola. Europäische Einsichten/European Insights: Werkbetrachtungen/Reflections on the Work of Bill Viola*. Ed. Rolf Lauter. Munich, London, and NY: Prestel, 1999. 343-58.

Massignon, Louis. "Les 'Sept Dormants,' apocalypse de l'Islam." *Analecta Bollandiana* 68 (1950): 245-60. Rpt. in Moubarac, Youakim, ed. *Opera Minora*. Vol. 3. Paris: Presses Universitaires de France, 1969. 104-18.

Massignon, Louis and Youakim Moubarac. "Le culte liturgique et populaire des VII dormants martyrs d'Ephèse (*ahl al-kahf*): Trait d'union orient-occident entre l'Islam et la Chretienté." *Opera Minora*. Ed. Youakim Moubarac. Vol. 3. Paris: Presses Universitaires de France, 1969. 119-80.

Melcher, Ralph. "Die dunkle Nacht: Bill Viola und die Tradition der abendländischen Mystik." *Stations: Bill Viola*. Ed. Ralph Melcher. Karlsruhe: Hatje Cantz Verlag, 2000. 9-21.

Morgan, David. "Spirit and Medium: The Video Art of Bill Viola." *The Art of Bill Viola*. Ed. Chris Townsend. London: Thames & Hudson, 2004. 88-109.

Neumaier, Otto. "Appearance." *Bill Viola*. Exhibition Catalogue. Ed. Alexander Pühringer. Salzburg: Ritter Klagenfurt, 1994. 62-108.

____________. "Space, Time, Video, Viola." *The Art of Bill Viola*. Ed. Chris Townsend. London: Thames & Hudson, 2004. 47-71.

Neumann, Pia. "The Morning after the Night of Power." *Bill Viola: Europäische Einsichten/European Insights. Werkbetrachtungen/*

Works Cited

Al-Ghazali, Abu Hamid. *The Ninety-Nine Beautiful Names of God/Al-Maqsad al-asna fi sharh, asma' Allah al-husna*. Trans. David B. Burrell and Nazih Daher. Cambridge, UK: Islamic Texts Society, 1992.

Bellour, Raymond. *L'entre-images 2. Mots, images*. Paris: P.O.L., 1999.

______________. *L'entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: La Différence, 2002.

Bill Viola: Más allá de la miráda: Imágenes no vistas. Exhibition Catalogue. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993.

Chittick, William C. *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi*. Albany, NY: State U of NY P, 1983.

______________. *The Sufi Path of Knowledge: Ibn Al-'Arabi's Metaphysics of Imagination*. Albany, NY: State U of NY P, 1989.

Chodkiewicz, Michel. *Un océan sans rivage. Ibn Arabî, le livre et la loi*. Paris: Seuil, 1992.

Davies, Rhys. "The Frequency of Existence: Bill Viola's Archetypal Sound." *The Art of Bill Viola*. Ed. Chris Townsend. London: Thames & Hudson, 2004. 143-59.

De Vitray-Meyerovitch, Eva. *Mystique et poésie en Islam. Djalal-ud-Din Rumi et l'ordre des derviches tourneurs*. Paris: Desclée de Brouwer, 1972.

Diop, Birago. *Leurres et lueurs*. Paris and Dakar: Présence Africaine, 2002.

Dronsfield, Jonathan Lahey. "On the Anticipation of Responsibility." *The Art of Bill Viola*. Ed. Chris Townsend. London: Thames & Hudson, 2004. 72-87.

Dumont, Louis. *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Seuil, 1983.

Elliott, David and Akio Obigane, eds. *Bill Viola: Hatsu-Yume. First Dream*. Exhibition Catalogue. Tokyo: Tankosha Publishing and Mori Art Museum, 2006.

Gardet, Louis. *Études de philosophie et mystique comparées*. Paris: Vrin, 1972.

Going Forth by Day. Exhibition Catalogue. NY: Guggenheim Museum, 2002.

Al-Ghitani, Gamal. *Kitab al-tajalliyyat*. Cairo: Dar al-Shuruq, 1990.

Görner, Klaus. "Slowly Turning Narrative." *Bill Viola: Europäische Einsichten/European Insights. Werkbetrachtungen/Reflections on the Work of Bill Viola*. Ed. Rolf Lauter. Munich, London, and NY: Prestel, 1999. 144-49.

Hansen, Mark. "The Time of Affect, or Bearing Witness to Life." *Critical Inquiry* 30.3 (Spring 2004): 584-626.

Hierholzer, Michael. "The Veiling." *Bill Viola: Europäische Einsichten/European Insights. Werkbetrachtungen/Reflections on the*

described as a love affair with the real. Viola's desire to see his mother (*The Passing*, *Nantes Triptych*), to experience the return of the dead (*Ocean without a Shore*), to know that his parents are still together after their death (*Going Forth by Day*) are all instances of this bringing together of desire and the real. Viola's repeated return to his near-death experience as a child, far from being the recollection of a traumatic experience (which it undoubtedly was), is in fact the marker of something more influential and more profound. The rapture of the six-year-old Viola at the bottom of the lake marks the moment at which he fell in love with the Real—a love that he has chosen to share through his art. The survival of the six-year-old Viola into the artist we know today is an instance of the "grace" that sets off the experience of "allégresse" and the love affair with the Real (Rosset 74-77). By foregrounding this affective relationship to the real as a legitimate means of perception side-by-side with rational epistemologies, Viola succeeds in moving his viewers/participants to tears (Hansen 616-23).

Pavel's *La pensée du roman* starts its literary history with Heliodorus, whose *Aethiopica* narrates the return of Theagenes and Chariclea to their spiritual home in Ethiopia, the land of Helios, the Sun God, which return allows them to be themselves. Bill Viola has done for video art what the novel has done for writing: creating a form and space where the discourse of the individual finds voice and image in coming to grips with the Real in a quest for a spiritual home. The path to the other-worldly sacred goes through the this-worldly real. By taking the viewer along this path, Viola tells us that what makes the world habitable is the possibility of encountering the sacred within it. Far from being assigned to two separate universes, the world is only habitable, and individuality within that world only possible, because the sacred and the real are bound inextricably with each other within it. In an age of endless quarrels between the partisans of secularism, for many of whom the individual is sacred, and the partisans of traditional religion, for many of whom the individual is an afterthought, this particular lesson of Viola's is well worth remembering.

---

* Research for this article was undertaken with the support of a grant from the University of York, whose assistance is hereby gratefully acknowledged. The author would also like to thank Dr. Jo Applin of the University of York for her valuable advice during the early stages of this project. Thanks are also extended to the editors and readers of *Alif* for their feedback on previous drafts of this article. Stills and short videoclips of Bill Viola's work can be found at <www.billviola.com>.

The Real

Viola's conception of art as an instrument of knowledge depends on a profound engagement with the ineffable as the productive center of his art (Bellour *L'entre-images* 151-59). Viola sees in video the art of the sacred, the art of the divine. Photography *freezes* the wave of reality; video rides it (Viola, "LOVE/DEATH"). As Clement Rosset reminds us, the Real (in the Platonic sense) is unique; it cannot be duplicated without becoming other. Consequently, it cannot be captured (say, in a mirror, where the image is forever alienated from its object) or represented (Rosset 42-43). Now, in the Sufi tradition, the real is synonymous with God, becoming one of the Most Beautiful Names, *al-haqq*. The most important distinction in Muslim philosophy and Sufism is that between *al-haqq* and His creatures, *al-khalq* (Gardet 71-73). The uniqueness and unity of the Real is a central tenet of Sufi thought. To say that "there is no God but God" is to state the basic, all-encompassing, axiomatic fact (Louis Gardet speaks of a "fulguration d'évidence" [Gardet 76]). God is the Real from which reality derives. Ibn Arabi says" "There is nothing in existence save God, His names, His acts" (Chittick *The Sufi Path of Knowledge* 133, translating *Futuhat* 3:68). Consequently, " 'There is no God but He' is a description of the Real" (Chittick *The Sufi Path of Knowledge* 134, translating *Futuhat* 2:415). Viola's holistic interpretation of the real echoes this language, as witness the *hadith* he quotes to buttress his argument: "All knowledge is but a single point—it is the ignorant who have multiplied it" (Viola, *Reasons* 102). Similarly, his interest in Asian art derives in part from its use of manifest reality as a point of departure towards an underlying unity (Viola, *Reasons* 106-07). To sum up, Viola aims at the Real, and the Real is One, and the One is God.

For Rosset, the singularity of the Real is such that it cannot be captured by its mirror image; the universe has no "elsewhere"; there are no "other places" (Rosset 43)—hence Viola's interest in the reality of space, both internal and external. Seen in this light, the importance of a relationship between microcosm and macrocosm is that it is not metaphysically rather than physically specular: The atoms that reflect the cosmos in Shabestari's poem do so by praising the name of the Creator. In Rosset's scheme, the highest art, and the one at which philosophy, as the discourse of reason, fails, is that of making desire and the real coincide, which is what he calls the moment of joy, "allégresse" (Rosset 76). This joy is precisely the way of the Sufi, whose drowning in his desire for God might be

> the knower says, "My Lord increase me in knowledge!" (Quran 20:1140). Then God increases him in knowledge of himself that he may increase in knowledge of his Lord. This is given by divine unveiling [*al-kashf al-ilahi*]. (Chittick *The Sufi Path of Knowledge* 345, translating *Futuhat* 3:125)

Viola's interest in oceanic metaphors extends beyond Ibn 'Arabi, as witness the aforementioned phrase from Ghazali, "The sea of things He knows has no shore" (*Going* 85). This is part of Al-Ghazali's commentary on the Most Beautiful Name *al-wasi'*, "the vast," which continues as follows:

> [I]n fact the seas would be exhausted if they were ink for his words [cf. Quran 18:110]. And if his beneficence and blessing be considered, there is no end to the things he can do. Moreover, every expansiveness, however immense, comes up against limits, so the one which does not come up against limits is most deserving of the name of expansiveness. Now God—may He be praised and exalted—is the *absolutely* vast. (Al-Ghazali 116)

Like all the Most Beautiful Names, *al-wasi'* contains the reality of cosmic vastness (Chittick *The Sufi Path of Knowledge* 135). By linking God's absolute vastness to the voyage from life to death and back again, Viola is testing the limits of knowledge and the self as well as the real in which they are inscribed. In this conception, death is no longer the end of the self, but, rather, a passage towards a different space, which communicates with the more habitual one through certain sacred loci. We are not too far removed from the concern with the enchanted universe that characterized *The Day after the Night of Power* and *The Veiling*, not to mention the spaces where the instruments of knowledge (perception, cognition, memory) no longer function or do not yet function as they *normally* do: birth and death, for instance (*The Passing*) or extreme physical conditions (*Chott-el-Djerid*). In *Ocean without a Shore*, Viola uses art to go beyond what can be known within the framework of a human life, an attainment of knowledge that would coincide with divine unveiling. The relationship between the finite human mind and the infinite human deity is 'resolved' through the postulate of a self that attains infinity through its knowledge of the infinite.

sons (Ibn 'Arabi "My Voyage" 352-63; Ibn 'Arabi *Dévoilement* 4-6). God sends prophets to humanity with texts, and human beings return to God after they die. Movement, for Ibn 'Arabi, is the origin and nature of all that is. The Sufi is always engaged in some sort of voyage, towards or from God, always edging towards the increasing perfection of his self-knowledge; he who travels "in God" gains himself (Ibn 'Arabi *Dévoilement* 3-4).

By placing his installation under the auspices of Ibn 'Arabi, Viola underlines the relationship between initiatory voyage, divine ascension, and the self-knowledge that completes the individual. William Chittick's gloss on Ibn 'Arabi makes clear that self-knowledge is a key step on the way to the knowledge of God—one that is as personal as it is transcendent, linking the individual and the infinite:

> When the servant comes to know himself, thereby knowing God, he does not know God in Himself. Rather, he knows Him as his own Lord. This is the God who discloses Himself to the soul, and the self-disclosure is different from that experienced by any other soul. The God that I come to know through knowing myself is the God of my own belief, the water which has assumed the color of my cup. (Chittick *The Sufi Path of Knowledge* 344)

This last phrase is an allusion to a phrase by Junayd that Ibn 'Arabi repeats frequently: "The water takes on the color of the cup."

The kind of knowledge mentioned above, at once personal and transcendent, personal and cosmic, located on the inside and outside, is what Viola evokes in the title of his latest installation. Ibn 'Arabi himself makes clear that knowledge of the divine starts with the knowledge of the self, and that for those with the correct perspective the latter can be an infinite source of information:

> The root of the existence of knowledge of God is knowledge of self. So knowledge of God has the property of knowledge of self, which is the root. In the view of those who know the self, the self is an ocean without a shore, so knowledge of it has no end. Such is the property of knowledge of the self. Hence, knowledge of God, which is a branch of this root, joins with it in property, so there is no end to knowledge of God. That is why in every state

Écoute plus souvent
Les Choses que les Êtres
La Voix du Feu s'entend,
Entends la Voix de l'Eau.
Écoute dans le Vent Le Buisson en sanglots:
C'est le Souffle des ancêtres.

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis:
Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire
Et dans l'Ombre qui s'épaissit.
Les Morts ne sont pas sous la Terre:
Ils sont dans l'Arbre qui frémit,
Ils sont dans le Bois qui gémit,
Ils sont dans l'Eau qui coule,
Ils sont dans l'Eau qui dort,
Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule:
Les Morts ne sont pas morts. (Diop 64)

This poem resonates with quite a few of Viola's leitmotifs, including the unbreakable link to ancestral bloodlines (Viola, *Reasons* 58, 220-21) and the aforementioned relationship to loved ones after they die, ritual communication with the dead across time (Viola, *Reasons* 99) as well as the preoccupation with the sound of the seemingly inanimate (fire, water, plants and so on) (Davies 145-50). (In one respect, Viola's turn to Sufism is similar to that of Egyptian novelist Gamal al-Ghitani, who wrote the Proustian *Tajalliyat* as a way of communicating with his dead father). The human figures in *Ocean without a Shore* who approach the spectator from behind a veil of water (the term that Viola uses is "water wall"), break through it, gaze at the camera, turn around, and leave are compared to the souls traveling between the world of the living and the world of the dead. The altars of the church of St. Gallo in Venice where the installation is mounted are treated as an interface between these two worlds; in Viola's words: "as per the original development of the origins of Christianity these altars actually are a place where the dead kind of reside and connect with those of us, the living, who are here on earth" ("Venice Biennale" n. pag.). The toing and froing of Viola's characters recalls the constant traveling that we see in the work of Ibn 'Arabi, where everything travels constantly between divine and human worlds: words, texts, prophets, images, souls, per-

> est l'équivalent du Saint Sépulcre pour le Christianisme. . . . Ce sommeil est plus encore leur *ghurba*, exil et rapatriement. . . . C'est la fuite au désert, comme celle des premiers ermites esséniens et égyptiens, la solitude avec Dieu seul. Cette *ghurba* éphésienne est une vie d'amour dans la mort, Ceux qui sacrifient ainsi leur vie, comme ceux qui la sacrifient dans une persécution, ne sont pas des morts, mais des vivants. Ils sont ressuscités. Ils "mûrissent" plus exactement, dans la foi et l'amour absolu, leur résurrection. Ils sont pendant ce temps-la bercés dans la main de Dieu qui les retourne comme les VII Dormants dans leur sommeil, Retournement, bercement et mûrissement se font ensemble. (Massignon and Moubarac 149-50)

Far from being a banal representation of seven people sleeping, therefore, *The Sleepers* depicts a moment central to the genesis of Viola's video art as a medium for the exploration of individuality and communication with God across multiple religions. Furthermore, by creating his installation, Viola in effect re-enacts the Sufi interpretation of the story of the seven sleepers whereby every age has its seven saints who serve a prophylactic function, forming a permanent council of saints interceding for the community and imploring God's grace for the sake of humanity (Massignon 107-08).

The theme of the resurrection of the dead, or of the oscillations between the space of the living and the space of the dead, returns with exceptional force in Viola's installation for the 2007 Venice Biennale, *Ocean without a Shore*. Animated by the same impulse as *Going Forth by Day*, namely the idea of death as a voyage, and the reality of an afterlife, the work takes as its epigraph a phrase from Ibn 'Arabi, "The self is an ocean without a shore. Gazing upon it has no beginning or end, in this world and the next" (*Ocean* n. pag.). It is worth pointing out that Ibn 'Arabi uses similar terminology to describe the Quran in *al-Futuhat al-Makkiyya* (Chodkiewicz 55; Ibn 'Arabi *Futuhat* 2:581). Bill Viola also cites the inspiration of a poem by Birago Diop, "Souffles," where the reader (or listener) is enjoined to listen to things rather than beings because it is in the sound of things that we hear the echo of our ancestors (Viola's website cites the English translation by David Meltzer; I cite the French to emphasize the pedagogical and epistemological aspect of the poem):

Viola's installation and the story of the seven sleepers seems to have gone unnoticed, as well as the fact that, in both cases, the sleepers are asleep for abnormal lengths of time (Viola's are asleep as long as the installation is on, the seven sleepers sleep for several decades). This is all the more striking in view of this episode's status as a Quranic narrative with a direct parallel in the Christian tradition, which drove Massignon to call it the hyphen ("trait d'union") between Islam and Christianity (Massignon and Moubarac 119). It is also the object of quite a few cults around the globe. Parts of Viola's description of this installation even sound like that of the Quran: "Occasionally, the sleepers move or shift position, but they remain asleep, isolated from each other on their individual screens beneath the water" recalls Quran 18:18 *(Bill Viola: Más allá de la miráda* 138).

Sufi writers identify the seven sleepers with the *abdal*, the apotropaic saints who protect the community of believers, or with some of the prophets (Massignon and Moubarac 149). Massignon describes the slumber of the seven sleepers as a kind of wakefulness, a state of being asleep to the world in order to awaken oneself to the reality of God; a state of absolute *tawakkul*, an "état mental d'abandon parfait à Dieu où leur sommeil mystérieux place les Sept Dormants; sommeil où Dieu leur parle" (Massignon 105; cf. Nicholson 49).

Massignon also links the legend of the seven sleepers to otherworldly individualism: Citing several Sufi traditions (Shushtari, Al-Hallaj), he identifies their sleep with the exile, the *ghurba* in which the individual seeks refuge from the world to preserve what little integrity remains in unjust times and an ardent desire for justice:

> Comme dans la Chrétienté, nous avons vu les jeunes martyrs rattachés au mystère éphésien de la Vierge, du Disciple bien-aimé et de la pécheresse repentante et, par là, à l'essence du Christianisme, de même, en Islam, la retraite mystérieuse des VII Dormants, ces emmurés vivants, est le type même de l'abandon à Dieu, ce *tawakkul* qui est l'essence de l'Islam. Cet abandon est animé d'une grande attente et c'est, en plus du désir mystique, l'expression du désir eschatologique, qui est essentiellement à la pointe du désir mystique, une appréhension véhémente de la justice, devant être exaucée à la Résurrection. Or les VII Dormants en sont dans l'Islam les seuls témoins anticipés et on peut dire que leur tombe

across the surrounding walls—indistinct gossamer forms that travel around the perimeter of the room. In addition, viewers in space see themselves and the space around them reflected in the mirror as it slowly moves past. The work is concerned with the enclosing nature of self-image and the external circulation of potentially infinite (and therefore unattainable) states of being all revolving around the still point of the central self. The room and all persons within it become a continually shifting projection screen, enclosing the image and its reflections, all locked into the regular cadence of the cadence of the chanting voice and the rotating screen. The entire space becomes an interior for the revelations of a constantly turning mind absorbed with itself. The confluences and conflicts of the image, intent, content, and emotion perpetually circulate as the screen slowly turns in space. (*Hatsu-Yume* 72)

The screen that "points" in two directions—inside and outside— simultaneously, as well as the chanting whose cadences unite both the artist and the viewer-participant works like a *sama'*, where the individual dancers spin in an asymmetric stance (one hand points upwards, the other downwards) but that aim at creating unity out of multiplicity (de Vitray-Meyerovitch 83-94). The installation's asymmetric structure leads to a corresponding displacement in the lines of sight: The mirror does not reflect anything directly; it reflects the reflected images on the wall rather than the image that is projected upon it (Görner 144). The mirror thus reflects without reflecting—any self-reflection of the viewer is fleeting and accidental. Similarly, the Sufi aims at becoming a mirror that is not; a mirror that only reflects the beauty of the Creator; a theme that returns consistently in the work of Rumi (Chittick *The Sufi Path of Love* 12, 62; de Vitray-Meyerovitch 123-91). Finally, the chant follows the direction and order of the *dhikr* and *sama'*, concluding with the name of God, "the one that *is*."

One of the installations that has attracted much attention but far too few references to its Sufi and/or Muslim background is *The Sleepers*. In the literature surrounding this work, the story of the seven sleepers of Ephesus (the men of the Cave, *ahl al-kahf* in the Quran) is notable by its absence, despite its substantial quantity (Tottoli). The similarity between the number and shape of the barrels that feature in

hand of God alone, caught by a camera that "performs a dervish dance" (Syring 130). As Rolf Lauter puts it: "Viola juxtaposes the cosmic principles of natural becoming with a transcendental picture of reality" (143). Viola's account of the thinking behind, and genesis of, this piece is far from Quran 97: "I asked myself, 'How could a simple thing like a vase sitting on a table, a still-life, reflect the tension and release the waves of energy we all experience in our lives?'" (Torcelli 220-21). Nevertheless, the use of the phrase "Night of Power" in the title implies a certain allusion to, if not engagement with, Quran 97 insofar as the origin of these "waves of energy" is identified with the divine. Viola's is a vision that re-enchants the quotidian universe (Hierholzer 196-97).

The dervish dance returns in *Slowly Turning Narrative*, featuring a large mirror that spins in a fashion not unlike the adherents of the Mawlawi order (Neumaier "Appearance" 68-69). This "spiritual exercise par excellence" (Neumaier "Space" 48) involves numerous asymmetries: One side of the screen features a fixed image projection of a man's (Viola's) face in black-and-white close-up under harsh light, while the other features a series of projected color images, including a carousel, a house on fire, children playing, etc. characterized by swirling light and color. On the black-and-white side, a voice chants some five hundred and fifty phrases listing states of being and individual actions, while on the other side are heard the ambient noises associated with the activities in question. The chants all have the same syntax: "the one who" followed by an active verb in the third person: "the one who goes," "the one who does," "the one who feels," "the one who knows," and so on, ending with "the one who is" (Viola, *Reasons* 228-31). It is impossible to hear/read this chant and not think of the Most Beautiful Names, many of which are based on verbal forms that correspond to "the one who." The chant in this installation sounds very much like a calque of the text of the Sufi chant or *dhikr*. At the same time, Viola's description of these phrases –"states of being or individual actions"—is a clear allusion to the stations and states—the *ahwal* and *maqamat*—that the Sufi encounters during the spiritual journey. The overall effect of the movement of the installation is not without significance. Viola's description reads:

> The beams from the two projectors distort and spill out images across the shifting screen surface and onto the walls as the angle of the screen alternately widens and narrows during the course of its rotation. The mirrored side sends distorted reflections continually cascading

dane (the earth), and also finds representation in the theories of contemporary physics that describe how each particle of matter in space contains information about the state of the entire universe. (Viola, *Reasons* 42)

Viola's preference for Rumi and Shabestari as opposed to quantum mechanics as illustrations of the principle at work in *He Weeps for You* is telling: There is something in the idiom of both poets that comes closer to his intention. The multiple reflections between atom and cosmos, gnat and ocean (which is a metaphor for God according to al-Lahiji), and, eventually, the atom and God, bespeak less the specular relationship between microcosm and macrocosm as object and image, than that fundamental tenet of Sufism, *wahdat al-wujud*, the unity of all that is. The reflections in question, therefore, are not physical but metaphysical. This is related to the Quranic *leitmotiv* of everything in the cosmos praising God (62:1; cf. 57:1, 59:1, 61:1, 64:1). By building a device that creates a mini-cosmos with every drop and films its relationship to the wider cosmos (and the artist), Viola is not simply proclaiming this unity, he has created a machine for performing it.

The fact of living in this connected cosmos leads to the creation of a charged, enchanted aesthetic (Torcelli 220-21). *The Day after the Night of Power*—which Jim Hoberman has described as a "stage-managed epiphany"—might also be read as a commentary on the Quran (97), that is, the chapter in the Quran that describes the Night of Power, *laylat al-qadr* (Neumann 127). Quran 97:3 tells us that the Night of Power (or Destiny; Viola's title alludes to the Yusuf Ali translation of the Quran) is better than a thousand months. Viola interprets this verse by shooting in time-lapse with a static camera, thereby giving the impression that a great deal of time is passing rather than a simple day. Quran 97:4 describes angels descending upon the earth to do their Lord's bidding on any matter he should choose (Yusuf Ali: "Therein come down the angels and the Spirit by Allah's permission, on every errand"). Accordingly, we see various characters—a cat, and old woman—appear and disappear as if by magic. The action peaks when a vase floats away from the room and lands on the grass outside, before being filled with water and returned to its normal purpose. This irruption of the supernatural would appear to be an allusion to Quran 97:5 (Yusuf Ali: "Peace! . . . This until the rise of morn!"). If all is peace until the break of dawn after the Night of Power, the altered state of the universe is such that things are changed permanently, moved to and fro by the

In *He Weeps for You*, Viola attacks the relationship between microcosm and macrocosm head on:

> The ensemble of elements in *He Weeps for You* evokes a "tuned space" where not only is everything locked into a single rhythmical cadence, but a dynamic interactive system is created where all elements (the water drop, the video image, the sound, the viewer, the room) function together in a reflexive and unified way as a larger instrument. (Viola, *Reasons* 42)

Again, the description is accompanied by a verse from Rumi, to whom Viola explicitly appeals as a herald of the profound expression of "the traditional philosophy of microcosm/macrocosm," together with the following verse from the *Mathnawi*: "With every moment a world is born and dies./And know that for you, with every moment come death and renewal." The implications are clear enough: The drops that fall from the copper pipe in *He Weeps for You* and reflect Viola's face are comparable to the worlds that are born and die with every moment. Far from being a mere metaphysical conceit in *He Weeps for You*, the microcosm/macrocosm relationship is further buttressed by an extract from Shabistari's *Gulshan-i raz* that spells out the relationship between the infinitesimal and the infinite: "Know that the world is a mirror from head to foot./In every atom are a hundred blazing suns" (Viola, *Reasons* 43). In his commentary on *Gulshan-i raz*, *Mafatih al-i'jaz*, Shams al-Din al-Lahiji glosses this verse to argue that everything in the universe is a mirror and reflects everything else, and that as a result every atom is a potential mirror for one of the Most Beautiful Names, once it rejects its phenomenal limitations and selfhood and reflects the Truth of its Creator: "This is why it is said that the Sufi sees all of Creation in every single thing that is" (Shabestari 120). Viola renders this complex of relationships into his description of the installation:

> One of the foundations of ancient philosophy is the concept of the correspondence between the microcosm and the macrocosm, or the belief that everything on the higher order, or scale, of existence reflects and is contained in the manifestation and operation of the lower orders. This has been expressed in religious thought as the symbolic correspondence of the divine (the heavens) and the mun-

> color of the pupil is black. It is on this black that you see your self-image when you try to look closely into your own eye, or into the eye of another . . . the largeness of your own image preventing you an unobstructed view within. . . . It is through this black that we confront the gaze of an animal, partly with fear, with curiosity, with familiarity, with mystery. We see ourselves in its eyes while sensing the irreconcilable otherness of an intelligence ordered around a world we can share in body but not in mind. (Viola, *Reasons* 141)

The animal gaze—of which there are several long sequences in *I Do Not Know What It Is I Am Like*—that returns the image of the self, far from being mere opacity, is, in fact, the trace of an avatar, an encounter with a former self; with what one might have been in a former life.

The medium of contact with the self in Viola's work is frequently, though not exclusively, aquatic. This may be related to a childhood accident in which he came close to drowning and with which he credits the discovery of a fascinating alternative universe (Torcelli 261). While this might explain part of Viola's fascination with water, the man floating in the central panel in *Nantes Triptych* hints at something else: metaphysical rather than physical drowning; a dissolution of the self in an activity alluded to by another video installation, *To Pray without Ceasing*. What we see in these scenes, perhaps, is a drowning of the soul, which Rumi likened to prayer and linked to the Sufi topos of *istighraq*—absorption in the divine unity, or drowning and dissolving in the love of God:

> Formal prayer has a beginning and an end, like all forms and bodies and everything that partakes of speech and sound; but the soul is unconditional and infinite: it has neither beginning nor end. The prophets have shown the true nature of prayer. . . . *Prayer is the drowning and unconsciousness of the soul, so that all these forms remain without*. At that time there is no room even for Gabriel, who is pure spirit. One may say that the man who prays in this fashion is exempt from all religious obligations, since he is deprived of his reason. Absorption in the divine unity is the soul of prayer. (Nicholson 92, translating *Fihi ma fihi* 15; italics mine)

It is, thus, difficult to avoid reading Viola's work as a series of adaptations of Sufi *topoi*. Consider *The Veiling*, an installation in which nine veils serve as successive screens against which are projected two human figures recorded independently against nocturnal landscapes: "The man and the woman never coexist in the same video frame. It is only the light from their images that intermingles in the fabric of the hanging veils" (*Hatsu-Yume* 76). The working notes include a diagram showing the cone of light spreading across the nine veils with the caption, "70,000 veils of Allah." Clearly there is at work in *The Veiling* an 'application' of the *hadith* that man is separated from God by several thousand veils (the number varies from 700 to 70,000). This tradition returns repeatedly in the writings of Rumi, who has nothing but pity and disdain for those who fail to understand that the physical world is a mere veil thrown over reality, and who considers God to be the "hidden treasure" of Creation (Hierholzer 200-02; Chittick *The Sufi Path of Love* 19, 72-82). By locating the encounter of the man and woman in *The Veiling* in the intersection of two cones of light made visible by a veil, Viola is toying with the ethics of human contact: What his figures 'encounter' is the other, but the locus of this meeting is insubstantial; literally utopian, nowhere.

Again, consider Viola's treatment of—one might say struggle with—the cultural and biological other in *I Do Not Know What It Is I Am Like*. Although the title and some of the themes are taken from the *Rig Veda*, it is difficult while watching this videotape not to think of the idea of evolution-cum-ascension (*mi'raj*) from mineral to plant to animal to human self as it occurs in several Sufi texts such as the following:

> I died from the mineral kingdom and became a plant, I
> died to vegetative nature and attained animality,
> I died to animality and became a man. So why should I
> fear? When did I ever become less through dying?
> (Chittick *The Sufi Path of Love* 79, translating *Mathnawi* 3: 3901-02)

Viola's comments on *I Do Not Know What It Is I Am Like* hinge on what is visible in the eye of the other:

> As the gateway to the soul, the pupil of the eye has long been a powerful symbolic image and evocative physical object in the search for the knowledge of the self. The

As will be seen, this concern with the relationship between internal and external environments also takes its cue from certain mystical traditions, Sufism prominent among them. The aim would seem to be less the reinscription of the human at the center of the universe than in proclaiming the unity of all that is, *wahdat al-wujud*, a term that the Sufi masters have proclaimed as *the* supreme truth.

Sufi Visions

Nearly all of Bill Viola's writings and catalogues contain some allusion to Sufism. Viola himself has recently referred to Ibn 'Arabi as one of his favorite thinkers (Viola, "LOVE/DEATH"). Consider the two quotations that frame his collected writings, *Reasons for Knocking at an Empty House*, on the first page of which the only text is, "If you engage in travel, you will arrive. –Ibn 'Arabi (1165-1240)" and on the very last page of which we read: "The Universe continues to be in the present tense. –Ibn Arabi (1165-1240)" (Viola, *Reasons* 1 and 304). The names of the great Sufis—Ibn 'Arabi, Rumi, Shabistara, Al-Ghazali—recur repeatedly in his writings. The first chapter of *Reasons for Knocking*, consisting of a series of facsimiles from Viola's notebooks, features several lengthy extracts from Rumi, a paragraph from the introduction to *Kitab Al-Tawasin*, and Pir Inayat Khan on perception (Viola, *Reasons* 22-26). Or, consider the exhibition catalogue, *Going Forth by Day*, where the very first page (which consists, like the following seven pages, of reproductions from Viola's notebook for the installation) contains an illustration, a plan of the room in which the installation is to be mounted—a vertical rectangle in the center of the page—accompanied by the text: "God has inscribed Beauty upon all things. KORAN" (*Going* 1). (This saying is, in fact, found in the *hadith*, not the Quran). Another notebook entry opens the closing set of notes, this time a single unillustrated citation: "The bird of vision is flying towards you on the wings of desire. Rumi" (*Going* 137). The catalogue also contains an interview between Bill Viola and John G. Hanhardt, on the first page of which we find two epigraphs, one from Hermann Broch's *Death of Virgil* ("Nothing ripens to reality that is not rooted in memory") and the other, unsurprisingly, from Al-Ghazali's *Ninety-Nine Beautiful Names of God*: "The sea of things He knows has no shore" (*Going* 85). Needless to say, there are various allusions in Viola's work to other religious traditions, but the consistent returns of Sufism and the Quran are remarkable.

point—the artist himself seated in an armchair at the end of a long corridor in *The Space between the Teeth*, where the space between the teeth becomes a vanishing point and a point of entry into the profound body, the solitary human figure in the mirage of *Chott El-Djerid*, the submerged man in *The Messenger*, the two lovers' bodies in *The Fall into Paradise*—that then un-vanishes: It approaches the camera head on before proceeding to trace various lines of vision with the movements of the camera and characters, so that the viewer is left with a strong structural sense of the revealed space into which s/he is being summoned. Viola's notes emphasize the fact that "landscape can exist as a reflection on the inner walls of the mind, or as a projection of the inner state without," so that what we are seeing in *Chott El-Djerid* is much more than the interaction of various figures in the desert: It is the projection of Viola's meditation in the desert (Viola, *Reasons* 53). This meditation operates as a voyage from insignificance to belonging:

> Standing in the vastness, two things happen. First, you feel insignificant—a tiny black speck on the surface of the earth that can be wiped off at any instant. But secondly, a part of you travels out along with that line of sight extending for 50 miles or more and becomes part of that landscape, perception as touching, as contact, becoming a perception. (Viola, *Reasons* 260)

By situating his work at the nexus between the individual and the world, Viola puts both himself and the participant in his work at the boundary between inner and outer spaces, the space of the mind and the space of the environment:

> The larger struggle we are witnessing today is not between conflicting moral beliefs, between the legal system and individual freedom, between nature and human technology, it is between our inner and outer lives, and our bodies are the area where this belief is being played out. It is the old philosophical "mind/body" problem coming to a crescendo as an ecological drama where the outcome rests not only upon our realization that the natural physical environment is one and the same as our bodies, but that nature itself is a form of mind. (Viola, *Reasons* 236)

Contemplating the Individual

This use of art to explore the space of the human condition marks, for Viola, a break with the modes of modernism and the "150-year-old French idea of the avant-garde, the individual artist outside of the academy and of tradition" (Viola, *Reasons* 280). Viola combines the staunch individualism of the other-worldly artist with the inexorable fact of working within a society of individuals, where a concern with relevance and meaning necessarily implies connecting with the spectator in modes other than those of "address to an audience." Instead, Viola brings the spectator into a space that makes her/him a participant in the experience of being in the world, an inhabitant of the installation. Knowing whether or not the world into which one is born is, in fact, *habitable*, is a question common to both the novel and Viola's searching videotapes and installations, almost all of which surround the viewer and demand habitation. Nor is it a coincidence that the long videotapes of the 1980s (*Hatsu-Yume* and *I Do Not Know What It Is I Am Like*) dwell on the question of natural habitats—both animal and human. Viola thus opens an important chapter in the history of video art by using the work as a frame for the viewer's body (Dronsfield 77-78). Similarly, Viola sees the sacred character of texts such as the Bible and the Quran in the fact that they have an empty core, a space made for the reader to inhabit in his engagement with them (Viola, "LOVE/DEATH"). Occasionally, Viola will produce participation almost automatically, as when he plays back a DVD of the Dalai Lama praying *into* the camera before his audience at the Tate Modern (and all those who view the subsequent webcast) and commenting: "You've just been blessed by the Dalai Lama whether you wanted to or not" (Viola, "LOVE/DEATH"). Viola's is an art in which it is impossible not to take part. To a certain extent, this is the lot of all video and performance art at the turn of the twenty-first century, but Viola distinguishes himself through a refusal of the aggression and duplicity that have marked this field (Wagner 68-80); hence, Viola's unusual returns to the fundamental category of space in both the production and reception of his work—where the themes being treated become "not problems to be solved, but rather arenas to be *inhabited*, to be encountered through Being" (Viola, *Reasons* 273).

Charting these spaces of, and recording the sorts of, participation to which they give rise are key components of Viola's technique. Time and again, Viola sets up the center of the screen as a *de facto* vanishing

> any way; that when the mind faces the divine reality, it becomes blank. It seizes up. It enters a cloud of unknowing. When the eyes cannot see, then the only thing to go on is faith, and the only true way to approach God is from within. . . . The essence here is the individual faith, and as God is said to reside within the individual, many aspects of it bear close resemblance to Eastern concepts and practices. . . . I relate to the role of the mystic in the sense of following a *via negativa*—of feeling the basis of my work to be in unknowing, in doubt, in being lost, in questions and not answers—and that recognizing that personally the most important work I have done has come from not knowing what I was doing at the time I was doing it. (Viola, *Reasons* 246, 249, 250)

Viola's reliance on, and engagement with, mysticism, therefore, has much to do with his interest in the individual as such, and, more specifically, with the termini that define and delimit the individual's existence. Marie Luise Syring sees mysticism as "only an eccentric model of individualism on the path to self-annihilation and self-discovery, and through it the connection is made between the individual and the spiritual or sacred world" (133). Viola's repeated returns to the themes of birth and death (as in *The Passing*, *Nantes Triptych*, *Going Forth by Day*) as well as his lengthy meditations on identity (*I Do Not Know What It Is I Am Like*) evince a serious preoccupation with making fully visible what it means to be, so that the entire *oeuvre* becomes something of a self-portrait in video (Bellour *L'entre-images* 321-30). Indeed, the simultaneous screening of a birth and a death in *Nantes Triptych* circumvents the impossibility of treating those two events in an autobiographical mode: Since neither Viola nor anyone can meaningfully write a text that begins "I was born" and ends "I died," one solution of addressing the limits of an individual life is to shift to the constative mode and screening works that say, "There is birth" and, "There is death" (Bellour *L'entre-images 2* 314-15). Not coincidentally, the being of Viola's figures is more often than not solitary. It has been remarked that the characters in Viola's videos rarely, if ever, commune with one another (Morgan 97-101). What the spectator sees and experiences in any of Viola's installations is the reality of individual selfhood. Viola goes beyond treating the human condition; he strips this condition down to its barest essentials, the better to understand its operation and ritual machinery.

the individual and the social and moral environment the central question that drives novelistic writing from Heliodorus to the present day:

> Au moyen de la coupure qu'il pose entre le protagoniste et son milieu, le roman est le premier genre à s'interroger sur la genèse de l'individu et sur l'instauration de l'ordre commun. Il pose surtout, et avec une acuité inégalée, la question axiologique qui consiste à savoir si l'idéal moral fait partie de l'ordre du monde: car s'il en fait partie comment se fait-il que le monde soit, au moins en apparence, si éloigné de lui, et s'il est étranger au monde, d'où vient que sa valeur normative s'impose avec une telle évidence à l'individu? Dans le roman, genre qui considère l'homme par le biais de son adhésion à l'idéal, poser la question axiologique revient à se demander si, pour défendre l'idéal, l'homme doit résister au monde, s'y plonger pour y rétablir l'ordre moral ou enfin s'efforcer de remédier à sa propre fragilité, si, en d'autres termes, l'individu peut *habiter* le monde où il voit le jour. (Pavel 46-47)

Bill Viola is not a novelist, of course, but his work is driven by related concerns. For him, art is an exploration of individuality and the concomitant rituals that make it possible. On these points his declarations are characteristically forthright: "I think that all art, to be honest, must be a form of individual practice . . . and not a form of address to an audience" (Viola, *Reasons* 280). Although one might cavil with the reality of such formulations—art does need viewers, after all—the statement is remarkable for its defiance of the dynamics of art as a contemporary Western institution (Wagner). Furthermore, Viola foregrounds the function of art as ritual, which he describes as "function in the original sense of art" which "you can use to learn something in your life, to go deeper" (Viola, *Reasons* 282). Viola unabashedly situates this learning process within a genealogy that combines mysticism and art:

> Actually I can see a strong connection between the outstanding mystics and artists. . . . The basic tenets of the *via negativa* are the unknowability of God; that God is wholly other, independent, complete; that God cannot be grasped by the human intellect, cannot be described in

explore art that would aim at perfecting the self rather than perfecting the world. In an interview with film director Mark Kidel, Viola locates the first tangible results of this shift in his 1983 installation *Room for St. John of the Cross* (Kidel). However, a cursory glance at his collected writings, *Reasons for Knocking at an Empty House*, finds a description of an earlier installation, *Il Vapore*, coupled with an extract from Rumi that provided the inspiration for the piece:

> Though water be enclosed in a reservoir
> Yet air will absorb it, for it is its supporter;
> It sets it free and bears it to its source,
> Little by little, so that you see not the process.
> In like manner, this breath of ours by degrees
> Steals away our souls from the prison house of earth.
>
> (Viola, *Reasons* 38)

Whether or not Viola designed *Il Vapore* to be an 'illustration' of the poem in question is uncertain: What is clear is that the tendency towards mystical modes had been working its way through Viola's psyche for some time before 1983.

The interest of mysticism inheres in its making available the discourse and mode of individuality, thereby allowing the mystic to say, 'I' in ways that would not otherwise make sense socially and psychologically. Louis Dumont has made the case for the genesis of the individual in an extra-social space, outside the bounds of society, seeing in the earliest Asian ascetics the first examples of what we would recognize as individuals in a time and place that did not necessarily identify the 'individual' in the modern sense of the term (Dumont 35-81). The ascetic swaps her/his social obligations for a singular devotion to a tutelary deity, thereby opening up the possibility of autonomies undreamed of in the traditional social fabric, where everything is defined in hierarchical terms. The individual is thus born outside the world (and consequently named the 'other-wordly individual'—'l'individu-hors-du-monde'). The history of Western society over the past millennium is precisely the history of the migration of this extra-social bubble containing the individual from the margin to the center of society, at which point the individual becomes society's norm rather than its exception.

Various aesthetic practices accompany this migration. Thomas Pavel has argued that the novel is the genre that bespeaks the genesis and establishment of the individual in the West, seeing in the division between

Adapting Sufism to Video Art: Bill Viola and the Sacred*

Ziad Elmarsafy

This article will explore Bill Viola's practice of video art as a means of re-inscribing art within its oldest known function: locating the spaces of the sacred. Whether he is translating Ibn 'Arabi's *hira* (bewilderment) into the spinning of a DVD or rendering Wagner's *Liebestod* into a fall into paradise, Viola uses the oscillation between text, sound, and image as a means of foregrounding the religious purpose of art (Viola, "LOVE/DEATH"). Viola's preoccupations and technique aim at re-endowing contemporary video art with that ability to explore the sacred via the manifestations of the divine in the world, framing his images in texts and ideas drawn from vast corpora of religious and mystical writings. My concern here will be mainly with Viola's use of Sufism, as Viola's engagements with other religious traditions have been successfully traced elsewhere, not least by Viola himself (King; Ten Groetenhuis; Townsend; Maderna-Lauter; Viola, *Reasons* 98-111, 153-72, 282-83). I will argue that Viola's engagement with mysticism and appeal to a pre-avant-garde function of art are related to the understanding of the "real"—in the Platonic sense of the term, God—to which the privileged paths of access are art and religion rather than science. For Viola, "contemplative vision" is the "original source of true and balanced art—the original realism" (Viola, *Reasons* 119; Melcher 19-20). What is at stake is less the status of Viola's art as an 'illustration' of certain Sufi themes than the means he employs to project certain aspects of Sufi practice and belief onto a given space—be it that of an installation or videotape. It is less a question of illustration, therefore, than of adaptation; one might say of translation in the sense of displacement, transference, conveyance across places and media, rendering one language (of the experience of the sacred) into another (of the space that sets off a similar experience in the viewer/participant).

Sufism and Individualism

By his own account, Viola's turn to mysticism in general, and Sufism in particular, occurred around the time of his stay in Japan in 1980. Having followed the teachings of Daisetz Suzuki, he decided to

(October 15, 2006), <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/10/15/AR2006101500529.html>.

44 Jeremy McCarter, "Stand and Don't Deliver," *New York Magazine* (October 30, 2006), <http://nymag.com/arts/theater/reviews/23139/>.

45 Terry Teachout, "Bulldozed by Naiveté," *Wall Street Journal* (October 21, 2006), <http://www.opinionjournal.com/la/?id=110009131>.

46 Terry Teachout, "Bulldozed by Naiveté."

47 Terry Teachout, "Bulldozed by Naiveté."

48 Rachel Corrie, e-mail to her mother (February 27, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

49 Vanessa Redgrave, interview with Amy Goodman, *Democracy Now!*

24 See Bruce S. Ticker for a typical account of that kind of argument.

25 Misha Berson, "Controversy Follows 'Corrie' to Seattle Stage," *Seattle Times* (March 20, 2007), <http://seattletimes.nwsource.com/html/artsentertainment/2003626824_corrie20.html>.

26 Pink Floyd, *The Wall*, Harvest, EMI Records, 1979.

27 Rachel Corrie, e-mail to her mother (February 27, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

28 Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (Paris: Garnier-Flammarion, 1964).

29 Anton Chekhov, *Letters of Anton Chekhov to His Family and Friends*, trans. Constance Garnett (London: Chatto & Windus, 1920).

30 Peter Weiss, *The investigation: Oratorio in 11 Cantos*, trans. Alexander Gross (London: Calder & Boyars, 1966).

31 Peter Weiss, *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*, trans. Geoffrey Skelton and Adrian Mitchell (NY: Atheneum, 1983).

32 David Hare, Author's Note, *Stuff Happens* (London: Faber & Faber, 2004).

33 Jonathan S. Tobin, "View from America: 'Rachel Corrie' Is a Liar," *Jerusalem Post* (October 28, 2006), <http://www.jpost.com/servlet/Satellite?cid=1161811222098&pagename=JPost/JPArticle/ShowFull>.

34 William Shakespeare, *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, The Arden Shakespeare (London: Methuen, 1982).

35 Rachel Corrie, e-mail to her mother (February 27, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

36 Rachel Corrie, e-mail to her mother (February 27, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

37 Rachel Corrie, e-mail to friends and family, and others (February 7, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

38 Jack Shaheen, *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People* (NY: Olive Branch, 2001).

39 Rachel Corrie, e-mail to her mother (February 27, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

40 Rachel Corrie, e-mail to her mother (February 27, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

41 Rachel Corrie, e-mail to her mother (February 27, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

42 John Lahr, "Human Shield," *New Yorker* (October 30, 2006), <http://www.newyorker.com/archive/2006/10/30/061030crth_theatre>.

43 Michael Kuchwara, "'Rachel Corrie' an Uneven Work," *Washington Post*

Guardian (March 28, 2006), <http://arts.guardian.co.uk/comment/story/0,,1741197,00.html>.

[10] Bragg, "The Lonesome Death of Rachel Corrie."

[11] Alan Rickman and Katharine Viner, eds., *My Name Is Rachel Corrie* (London: Nick Hern Books, 2005). Subsequent page references to this edition will be made in the text.

[12] Jesse McKinley, "Play About Demonstrator's Death Is Delayed," *New York Times* (Feb. 28, 2006) <http://www.nytimes.com/2006/02/28/theater/newsandfeatures/28thea.html>.

[13] For an overview of the confrontation between supporters and opponents of the play, and an account of the manner in which the crisis between the Royal Court and the New York Theater Workshop developed, see Philip Weiss, "Too Hot for New York," *Nation* (April 3, 2006), <http://www.thenation.com/doc/20060403/weiss>.

[14] Vanessa Redgrave, "Censorship of the Worst Kind," *Counterpunch* (March 6, 2006), <http://www.counterpunch.org/redgrave03062006.html>. For further details of Redgrave's thoughts on the New York Theater Workshop cancellation of the play, see Vanessa Redgrave, interview with Amy Goodman, *Democracy Now!* (Mach 8, 2006) <http://www.democracynow.org/article.pl?sid=06/03/08/1620208>.

[15] Edward Rothstein, "Too Hot to Handle, Too Hot to Not Handle," *New York Times* (March 6, 2006), <http://www.nytimes.com/2006/03/06/theater/newsandfeatures/06conn.html?ex=1299301200&en=e36df06551cbf611&ei=5088&partner=rssnyt&emc=rss>.

[16] Henrik Ibsen, *An Enemy of the People*, trans. Christopher Hampton (London: Faber & Faber, 1998).

[17] Christine Dolen, "Theater Won't Stage Controversial Drama," *Miami Herald* (April 3, 2006), <http://www.miamiherald.com/213/story/61685.html>.

[18] Qtd. in "Toronto Theatre Won't Stage 'My Name is Rachel Corrie,'" *CBC. CA* (December 22, 2006), <http://www.cbc.ca/arts/story/2006/12/22/corrie-toronto.html>.

[19] Jane Horwitz, "'Corrie' Fears Unrealized," *Washington Post* (July 18, 2007), <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/07/17/AR2007071701961.html>.

[20] Horwitz, "'Corrie' Fears Unrealized."

[21] "Rachel's War," *Guardian*.

[22] "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*, <http://www.rachelswords.org/rachels-emails/> and "Rachel's Letters," If Americans Knew <http://www.ifamericansknew.org/download/rachels_letters.pdf>.

[23] Rachel Corrie, e-mails to friends and family, and others (February 7, 2003), "Rachel's E-mails from Palestine," *Rachel's Words*.

people, full of young people who hadn't been to the Royal Court Theatre before, but had the idea that this was a play about a young girl and therefore it might have something to do with something they might care about."[49] Under favorable conditions that need to be struggled for, the cumulative effect of vital, humanistic drama can open up possibilities for rethinking the world away from the crude pragmatism promoted by corporate clones. As the case of *My Name Is Rachel Corrie* illustrates, it can definitely provide a means of understanding the world that goes beyond the soundbites that currently pass off as credible 'in-depth' information.

Notes

1 Bertolt Brecht, "Writing the Truth: Five Difficulties," trans. Richard Winston, *Galileo*, trans. Charles Laughton, ed. Eric Bentley (NY: Grove, 1966), 134.

2 "Rachel's War," *Guardian* (March 18, 2003), <http://www.guardian.co.uk/g2/story/0,3604,916246,00.html>; "Rachel's War (Additional Emails);" *Guardian* (March 18, 2003), <http://www.guardian.co.uk/israel/Story/0,2763,916885,00.html>.

3 Daniel Friedman, cartoon, *Diamondback* (March 18, 2003), <http://www.inform.umd.edu/News/Diamondback/archives/2003/3/18/cartoon.html>.

4 "Students Protest Cartoon of Rachel Corrie," *Seattle Post-Intelligencer* (March 21, 2003), <http://seattlepi.nwsource.com/local/113561_cartoon 21.shtml>. Less than a year after this cartoon was published, and in a session with about a dozen American students studying Egypt through its art, the author of this article came into direct contact with the same attitude towards Rachel Corrie as the one depicted by the cartoon. Out of the twelve students, not a single one perceived of Rachel as anything but what has been expressed in the offensive cartoon.

5 Chris McGreal, "Activist's Memorial Service Disrupted," *Guardian* (March 19, 2003), <http://www.guardian.co.uk/international/story/0,3604,917119,00.html>.

6 Mohammad al-Baba, "When Martyrs Are Rapped [sic] With the American Flag," *Jerusalem I Love you* (March 18, 2003) <http://www.jerusalemiloveyou.net/spip.php?article71>.

7 Bruce S. Ticker, "The Case Against Rachel Corrie," *Israel National News* (May 30, 2004), <http://www.israelnationalnews.com/Articles/Article.aspx/3735>.

8 For a thorough listing of the various artistic tributes to Rachel Corrie, see "Rachel Corrie," *Wikipedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/Rachel_Corrie>.

9 Bob Dylan, "The Lonesome Death of Hattie Carroll," *The Times They Are A-Changin'*, Columbia, 1964. For Billy Bragg's version and performance of the song, see Billy Bragg, "The Lonesome Death of Rachel Corrie,"

> get coverage all over the world, in some places the word "Rafah" was mentioned outside of the Arab press. . . . The international media and our government are not going to tell us that we are effective, important, justified in our work, courageous, intelligent, valuable. We have to do that for each other, and one way we can do that is by continuing our work, visibly. (35)

Rachel steadfastly held on to the principles of solidarity against media blackout and ridicule. The potential for lack of credibility was one of her most serious concerns, even on a more personal level: "I felt after talking to you that maybe you didn't completely believe me," she tells her mother.[48] And though her mother had expressed her worries at the possibility of her daughter being "manipulated by one faction or another" (34), at the end of the day she gives full credit to Rachel's credibility, and she does so in no uncertain terms: "For myself, I feel I'm fighting a lifetime of indoctrination. Palestinians have really been invisible to me, but you are changing that" (34). The mother's recognition that her own past views on Palestine were the product of indoctrination, and that her daughter's work there has broken through the web of deceit that surrounds it, allowing her to see what had been kept away from her, informs us as to the power of Rachel's testimony—that it has the capacity to change people's views.

Because we live in age of disinformation on a scale unprecedented in history, plays like *My Name Is Rachel Corrie* are necessary as a substitute for what passes as 'news' in the corporate media. As news becomes fiction, and soundbites replace logical analysis, the documentary form of drama, with its reliance on historical reality, can challenge—in a modest way—the onslaught of murderous mythologies of racial and cultural supremacy. It is in the nature of documentary drama to address realities that are deliberately forgotten or misrepresented, and drama's cognitive function should not be underestimated. The wave of negative comments over the play in the corporate media should neither detract from the notable gains it accomplished nor dismiss the realization that there is an audience out there thirsting for humanistic enlightenment. In that respect, and in opposition to the pessimistic sense of futility that is often being promoted as intellectual perspicacity, Vanessa Redgrave's observations on the audience that attended the Royal Court production opens up new vistas for hope: "And the theater was full of young

To Mr. Teachout's low opinion of Rachel Corrie is added the low esteem in which he holds the play, again expressed in fiery dismissive terms: "*My Name Is Rachel Corrie* . . . is a scrappy, one-sided monologue consisting of nothing but the fugitive observations of a young woman who, like so many idealists, treated her emotions as facts."[46] Should all of this fail, there is always the singling out of the audience as the target of one's artistic contempt. But Teachout does not allow the opportunity of admonishing the playwright slip by him either: "It's an ill-crafted piece of goopy give-peace-a-chance agitprop—yet it's being performed to cheers and tears before admiring crowds of theater-savvy New Yorkers who, like Mr. Rickman himself, ought to know better."[47]

It would seem that what disturbs Mr. Teachout most about *My Name Is Rachel Corrie* is the fact, which he describes himself, that it *does* have a powerful effect on its audience. In other words, it does work as a piece of drama: It manages to communicate something vital to its audience; it connects with the audience, and it addresses a particular need for a certain voice to be heard. Is that not what one hopes and expects theater to do? Then why this irrational fear at the audience's appreciation and embracing of *My Name Is Rachel Corrie*? Why such passionate disparagement of the audience's critical abilities? Is it an expression of frustration at the fact that for a brief moment an audience managed to break free from the tight grip of the corporate world's mind control? Perhaps the greatest fear is that this is a situation that is likely to be repeated. After all, the establishing of a precedent opens up all sorts of future possibilities, and change is the most dangerous of enemies.

The recurrent patronizing reference to Rachel's so-called 'naiveté' in the media is not just insulting, but inaccurate. There is ample evidence that Rachel was fully aware of the world she lived in. Many are the times she articulated, in very eloquent terms, her views on the suspicious and destructive role played by the media:

> Whenever I organize or participate in public protest I get really worried that it will just suck, be really small, embarrassing, and the media will laugh at me. Oftentimes, it is really small and most of the time the media laughs at us. The weekend after our 150-person protest we were invited to a maybe 2,000 person protest. Even though we had a small protest and of course it didn't

the opposite, in fact, it can be penetrated and exposed. But the corporate system also has the means to protect itself from the likes of Rachel. Creating animosity towards one of your own is really not that difficult, for it is of the utmost importance not to allow her to become a model or source of inspiration to others of her kind, especially young people. This is where the corporate press and the theater critics step in.

In their role as promoters and defenders of the corporate way of life, theater critics have mastered over time a number of techniques aimed at discrediting potential troublemakers like Rachel. Many of these techniques have been quite successful and are regularly put into practice wherever dissent raises its unacceptable face. Character ridicule is a powerful weapon, and can be very effective in such a situation, especially if expressed in the form of a casual afterthought, as one *New Yorker* critic seems quite proficient at doing: "Corrie professes a love of Salvador Dali; she, too, is given to making grandiose spectacles of herself."[42] The patronizing, paternalistic approach also has its disciples: "*My Name Is Rachel Corrie* is theatrically and politically earnest, an uneven scrapbook drama about an idealistic, some might say naive, young woman trying to do good against the backdrop of the swirling, seemingly insolvable Israeli-Palestinian conflict."[43] The distinguishing feature of that approach is that its insultingly dismissive intentions come across as mildly sympathetic rebuke. It also has the advantage of expressing the pessimistic humanistic notion of the impossibility of understanding the world that Western liberals find so engaging.

The more sophisticated approach, though, is the one which addresses the shortcomings of the play as a piece of drama. This opens the way for dismissing it altogether, not on the basis of its content, but in terms of its theatrical viability: "But the play develops no cumulative power. For all the gravity of the material, her observations feel curiously weightless, offering no sense of why these bad things are happening all around her." [44]

And, of course, one should not forget the last refuge of a critic: unadulterated invective. This particular type of approach acquires a charm of its own when the critic in question happens to express his views on the pages of a prestigious publication such as the *Wall Street Journal*. Mr. Teachout has combined in his piece on *My Name Is Rachel Corrie* a jumble of attack strategies that are not always compatible with each other. There is, of course, the inevitable attack on Rachel's person expressed here as concern for the actress playing her part: "Part of Ms. Dodds's problem, however, is that the real-life character she is portraying was unattractive in the extreme, albeit pathetically so."[45]

to making this stop. I don't think it's an extremist thing to do any more. I still want to dance around to Pat Benatar and have boyfriends and make comics for my co-workers. But I also want this to stop" (49-50).

But how can her call for collective action be heeded in the absence of a recognition of collective complicity? There is a struggling, humanistic, and optimistic spirit in Rachel's writing that should be honored and defended. There is also an unwavering rejection of the hegemonic, consumer-oriented globalization and a staunch affirmation of the validity of struggle in order to bring about a more just and equitable world:

> I look forward to seeing more and more people willing to resist the direction the world is moving in: a direction where our personal experiences are irrelevant, that we are defective, that our communities are not important, that we are powerless, that the future is determined, and that the highest level of humanity is expressed through what we choose to buy at the mall. (35)

The corporate establishment does not look favorably upon such heresy. The compartmentalization of human knowledge and experience is an essential prerequisite for the current oppressive world order to maintain its hegemony and preempt the mere contemplation of a non-corporate future for humanity. The challenge of this world order by a twenty-three-year-old woman from Olympia cannot be allowed to go unpunished.

Rachel Corrie, as can be gathered from the play, was an ordinary American young woman. She was born and raised in the US, and liked to listen to Pat Benatar and sing Beatles songs. She was not an outsider or an outcast. She did not belong to what is commonly referred to in America as a 'minority.' Rachel was not black, and she was not Arab-American. Rachel was white and had blond hair. And that is an important distinction in a country where dark-skinned people do not enjoy the same kind of credibility that white people do. The e-mails and the play testify to Rachel's awareness of the racism inherent in the discourse that surrounds issues pertaining to Palestinians in her country.

In other words, Rachel was not an aberration, but a product of American life. All of those facts contribute to giving her potential for a high level of credibility amongst her own people. At the same time, they add up to the disturbing manifestation of a threat that needs to be attended to with the utmost urgency, for *My Name Is Rachel Corrie* stands out as sound evidence that there are 'bugs' in the corporate system; it is not secure. Quite

cide which I am also indirectly supporting, and for which my government is largely responsible."[40] Nobody can claim innocence and wash his hands from it all like Pilate, and Rachel's experiences in Palestine have certainly had their toll on her. It would be simplistic to assume that she stands aloof as a cold and detached observer. She undergoes a dark journey through which she makes discoveries that are not of a pleasant nature: "I'm witnessing this chronic, insidious genocide and I'm really scared, and question my fundamental belief in the goodness of human nature."[41]

The omission of these passages from the text of the play has probably everything to do with Rachel's frank use of the word "genocide" to describe the action of the Israelis. This is most regrettable as the elimination of the 'G-word' goes hand in hand with the dilution of the central affirmation of US complicity. These choices weaken the play's potential to initiate the most important kind of soul-searching—the painful kind. Rachel wanted things to be different, to change, and a play based on her journals and e-mails that does not make this dimension a primary necessity can only be guilty of misrepresenting her dreams and desires. If these choices were made out of fear of Zionist taboos, then they represent the betrayal of a young woman who was not afraid to trample upon them herself. This is of particular importance as the text of the play still incorporates her questioning of what is to be done as a consequence of one's discovery of how things really are. But by eliminating the three passages from her e-mails quoted above, the impact of her questioning has been lessened and downgraded to a personal crisis, rather than to the collective responsibility that embraces the play's audience.

As she prepares herself mentally for her eventual departure from Palestine, Rachel has raised a number of questions that, taken together, amount to a call for action. After all, once these questions are expressed outside of the confines of a private correspondence with her family and friends into the public arena of a stage play, they acquire a new social dimension. There is a call for action based on a newly-acquired knowledge of the world. In her last e-mail, Rachel asks her father: "Let me know if you have any ideas about what I should do with the rest of my life" (38). When this question rings out in a performance of the play, it should have the effect of a whip on the audience's mind and soul, and open possibilities for serious questioning on their part. It is, nonetheless, highly unlikely that this could be the case within the dilution of collective responsibility in the current text.

The urgent need for collective action in order to put an end to atrocities is expressed quite clearly in a passage such as the following: "This has got to stop. I think it is a good idea for us all to drop everything and devote our lives

and she does not shy from admitting it: "I am just beginning to learn, from what I expect to be a very intense tutelage, about the ability of people to organize against all odds, and to resist against all odds" (30).

To express the thought, or admit the possibility of learning, not just from Arabs but from Palestinians, amounts to an open declaration of heresy in the secular West. But Rachel goes even further than that, when she expresses admiration, not only for their courage and fortitude, but also for their capacity to resist the forces bent on destroying them: "I am amazed at their strength in defending such a large degree of humanity against the incredible horror occurring in their lives and against the constant presence of death. I think the word is dignity" (35). Endowing Palestinians with a prestigious quality like 'dignity' sounds out of place within a cultural landscape that has persistently vilified Arabs. One should keep in mind that the Hollywood film industry, from which many Americans derive their knowledge of the world, has been thoroughly consistent in its racist portrayal of Arabs.[38]

Rachel's journey to Palestine, as expressed in the play, seems to have been initiated by her "underlying need to go to a place and meet people who are on the other end of the tax money that goes to fund the US military" (8). There is recognition on her part of US complicity in the crimes committed against Palestinians: "What we are paying for here is truly evil" (49), she asserts, with reference to the fact that it is essentially the American taxpayer who provides the funds that make the destruction of Palestinian life and resources possible. There is a sense of personal guilt attached to her perception of the collective responsibility of Americans in that respect: "I am disappointed that this is the base reality of our world and that we, in fact, participate in it" (50).

Unfortunately, the themes of American complicity and guilt, which are central themes in Rachel's e-mails, have been severely diluted in the play. There are at least two passages in the e-mails that unequivocally, and in strongly-worded language, hold ordinary Americans, and not just the US government, accountable for Israeli crimes. In an e-mail written about a month after she arrived in Palestine, Rachel expresses her rejection of an existence led in what she calls "complete unawareness of my participation in genocide."[39] In a passage where she seems to foreshadow her death, and with total awareness of the risks she is taking as a human shield before an antagonist for whom there are no taboos, Rachel strongly denounces the complicity of her government: "So when I sound crazy, or if the Israeli military should break with their racist tendency not to injure white people, please pin the reason squarely on the fact that I am in the midst of a geno-

and appears in the play in the following form: "Nothing could have prepared me for the reality of the situation here. You can't imagine it unless you see it" (29). There is an important distinction between the two passages: Rachel highlights quite clearly in that e-mail the importance of field study and the limitations of knowledge obtained solely through books, documentaries, and conferences. It builds up her role as an eyewitness and underscores the validity of her testimony when weighed against other forms of gathering knowledge.

There are large sections in Rachel's e-mails in which she describes everyday life in the Palestinian household where she stayed. These are passages that are faithfully represented in *My Name Is Rachel Corrie*. There is an understated straightforwardness in the manner in which similarities between American and Palestinian families are established, as she describes a regular Friday morning in that household: "Friday is the holiday, and when I woke up they were watching *Gummi Bears* dubbed into Arabic. So I ate breakfast with them and sat there for a while and just enjoyed being in this big puddle of blankets with the family watching what for me seemed like Saturday morning cartoons" (34). In another passage, she tells us about an Israeli tank attack as "the family were watching *Tom & Jerry* in the kitchen" (27). In both these passages, the children are watching Western children television programs, and the setting, as described by Rachel, is one that an average American family would recognize and identify with. The intrusion of the tank into such a domestic setting is bound to be disconcerting, and it becomes difficult to continue perceiving it as a 'normal' sort of event in a 'turbulent, and 'volatile' Middle-East where 'violence' is constantly 'exploding' out of nowhere as part of the regular landscape.

Rachel's descriptions of Palestinian life under Israeli occupation and aggression opens up new perspectives to an American audience, and could eventually erode the 'otherness' of Palestinians—a factor often used to justify the brutality inflicted upon them. It is important to point out that what comes across through Rachel's e-mails is very different from the patronizing liberal stand in which a deep sense of self-congratulatory awe is expressed at the amazing discovery of the 'humanity' of the Palestinians. There is certainly no such colonial paternalistic attitude in Rachel's e-mails, actually quite the opposite. She did not come to Palestine with the arrogance of so many Westerners, especially Americans, who perceive themselves as agents of a 'civilizing mission' and guardians of a superior culture. Rachel, unlike so many of her compatriots, came to Palestine to learn,

to identify Israeli policy with all Jewish people?" (22). She asserts in the same vein that "it's important to draw a firm distinction between the policies of Israel as state, and Jewish people" (22). This is, of course, a distinction that Zionism does not allow to be expressed in any way. The mere suggestion of such a distinction is liable to bring upon its author the fearful charge of anti-Semitism.

Rachel also raises the sort of questions that in today's post-modern, neo-liberal, neo-conservative world are liable to have their authors branded or even detained as terrorists:

> So when someone says that any act of Palestinian violence justifies Israel's actions not only do I question that logic in light of international law and the right of people to legitimate armed struggle in defence of their land and families; not only do I question that logic in light of the fourth Geneva Convention which prohibits collective punishment, prohibits the transfer of an occupying country's population into an occupied area, prohibits the expropriation of water resources and the destruction of civilian infrastructure such as farms; not only do I question that logic in light of the notion that fifty-year old Russian guns and homemade explosives can have any impact on the activities of one of the world's largest militaries, backed by the world's only superpower, I also question that logic on the basis of common sense. (48)

By placing the subject of what is commonly referred to in the Western media as 'Palestinian violence' within a context based on the reality she witnessed on the ground, Rachel undermines the current, widely accepted claim that condemns Palestinian resistance to occupation and to the organized theft of their land and resources as a form of terrorism. It also sweeps aside, with razor-sharp lucidity and logic, the common myth propagated by every news network that the struggle between Palestinians and Israelis is a balanced conflict.

There is a very refreshing quality to Rachel's attitude as she arrives in Palestine. In one of her early e-mails she expresses her first impression in the following terms: "Nevertheless, no amount of reading, attendance at conferences, documentary viewing and word of mouth could have prepared me for the reality of the situation here."[37] Unfortunately, this passage from the e-mail is stripped of its details,

ically shielded from Western eyes through the good offices of the corporate media. Rachel has uncovered Palestine to her own people, and the Palestine she has uncovered is not the one Zionists wish the world to know of. In doing so, she has also undermined some of the principal myths through which Zionists maintain their stranglehold over Western public opinion.

Although Rachel spent less than two months in Palestine, she managed to provide the readers of her e-mails with better information than the most seasoned BBC, CNN, or any other world-reputed news organization reporter has ever provided on the situation in Palestine. What does that tell us about professional corporate reporters, journalists, and correspondents whose full-time job is supposedly to keep the public informed? Why is it that what young Rachel was able to grasp in less than two months has yet to be grasped by professional international correspondents?

Within those e-mails is an exposure and indictment of the corporate media's duplicity and deliberate cover up of what happens in Palestine. But it is not only the corporate press that is put to shame by Rachel's written testimony. The e-mails clearly demonstrate that the situation in Gaza is not beyond understanding. Its complexity is not such that it just arrests the mind, which is the argument Western liberals fall back on to justify their continued support for a status quo that can only benefit the occupying power on the flimsy grounds that there are two sides to every situation. The e-mails tell us that the reality of what is happening in Gaza is within the reach of human understanding; it does not float in the realm of obscure concepts. If it can be grasped by a young woman in her early twenties, then what does it say about the rest of us?

That is the real power of Rachel's e-mails; they confront most of us with our own bad faith and put everyone to shame, including all those docile and pacified Arabs who stand by idly, dreaming of sham 'peaceful' solutions, and turning their backs on their brothers and sisters who are being mowed down by the American-financed Israeli war machine. "Disbelief and horror is what I feel,"[35] Rachel tells us after her first month in Palestine. "I really can't believe that something like this can happen in the world without a bigger outcry about it."[36] This genuine expression of disbelief and horror at what she has seen in Gaza testifies to the formidable power of the corporate media in warping the conscience and cognitive abilities of its consumers.

Her questioning of the identification of Judaism with Zionism in *My Name Is Rachel Corrie* is a powerful instance of the kind of questions that are taboo in the West. There is a distinct note of challenge in her phrasing of the following question: "Whose interest does it serve

traces the web of lies and fabrications that paved the way for the invasion of Iraq, we are informed by the author that "scenes of direct address quote people verbatim."[32] What needs to be pointed out is that the protagonists in all of those plays are either historical figures or ordinary characters caught up in the turmoil of a significant moment in human history. It is practically impossible for anyone not to be aware of an event such as the French Revolution. The same holds for the incarceration of millions of human beings in Nazi concentration camps during World War II. The recent American invasion of Iraq is also an event that has certainly not gone unnoticed. And this is precisely the fundamental feature distinguishing *My Name Is Rachel Corrie* from other plays within the category of documentary drama. Putting aside for the moment that its protagonist is not what could be described as a 'historical figure,' what makes the play stand out is that the crimes against humanity that the Zionists have been perpetrating against the Palestinians have been either concealed or relegated to the realm of the imaginary; they never happened. It is, therefore, only logical from the standpoint of Zionism and its supporters that Rachel's primal crime has been her life, her death, and the testimony she left behind before confronting the Israeli bulldozer that killed her. All put together, they have been the trigger that made Palestine visible on a broader scale than it has ever been, at least in the US. It follows that the recurrent charge made against Rachel, her e-mails, and the play itself by Zionist supporters has been that she is a liar.[33] This, in turn, has made it imperative for them to discredit her testimony by asserting that what she claims to have witnessed, and what she describes in her e-mails, never happened. For when Rachel comes back to life on the stage in any given performance of *My Name Is Rachel Corrie*, through an actress's performance, it is similar to the appearance of the ghost of Hamlet's father coming back from the dead to reveal to us the true story of a crime that has been covered up as a natural death.[34] Furthermore, Rachel, like the ghost of Hamlet's father, confronts us through her e-mails, and through the play, with our duty and responsibility to set things right.

Rachel's e-mails reveal the indomitable spirit of a perceptive, intelligent, and compassionate woman who is determined to grasp real knowledge of the world she lives in. In addition to that, they tell a story, and the story they tell is fascinating because it overturns so many of the basic assumptions held by Westerners on the subject of Palestine. Rachel's e-mails are rich with specific and detailed descriptions of a world the Western public is not being allowed even to begin to imagine. The Palestine that emerges from her e-mails is a social, political, and historical landscape that has been method-

unenviable position of having to respond at an equal level of reality, with all of the ensuing consequences. The fact that the conflict over Palestine is still unresolved adds to the problematic of its 'consumption' as a piece of drama. The reader/spectator is placed in the difficult position of having to decide for himself/herself how to respond to the world the play reflects, and that is not a situation most audiences appreciate or favor finding themselves in. Theater audiences are usually timid and prefer to know the acceptable opinion on a given subject rather than be placed in a situation where they have to make an individual choice. It is definitely much easier and unequivocally morally rewarding to take a stand, even a tough one, over an issue that has already been resolved. It is usually comforting for most people to know that they are on the right side of history. And because the subject of Palestine is likely to draw accusations of anti-Semitism, especially within a mainstream cultural climate where Israel is unremittingly promoted as a 'light unto humanity,' it is inevitable that *My Name Is Rachel Corrie* should find itself consistently branded as a 'controversial' play in the Western media—controversy being the corporate media's favored euphemism when addressing an unpleasant truth.

On the basis of the previous observations, one could loosely place *My Name Is Rachel Corrie* within the relatively recent genre of documentary drama. Peter Weiss stands out as one of the major post-World War II playwrights who relied on documented sources in their creation of dramatic pieces. In *The Investigation* (1965), Weiss has produced a play whose script consists of the original transcripts of the Frankfurt War Crime trial about Auschwitz which took place in West Germany between 1963 and 1965.[30] Weiss, of course, edited the transcripts by reconstructing the numerous testimonies in verse form, but his intention was essentially to avoid any form of theatricality in his performance text. Through the harrowing succession of testimonies, organized and systematic mass murder acquires a banality from which a larger image eventually emerges, namely, that the social relations that shape and guide the concentration camps are identical to those of capitalist society. In *Marat/Sade*, Weiss sets up an imaginary confrontation between two historical characters who never met in actuality: Jean-Paul Marat and the Marquis de Sade.[31] He makes use of their original writings in an intensely theatrical piece of drama where conflicting ideas pertaining to the revolution, the individual, and society clash. Though both rely on documentary material, *Marat/Sade*, unlike *The Investigation*, is a multi-layered piece of dramatic writing, that is, one in which several layers of history are intertwined and reflect upon one another. In David Hare's *Stuff Happens*, a play which

a morbid fascination with her death. Furthermore, what could justify the need for publishing her e-mails in a widely-read newspaper? After all, those e-mails were part of a private correspondence between Rachel and members of her family and friends. One would assume that journals and diaries belong to a person's private realm. What is essentially a private text, or at least parts of it, has been thrust into the public domain. In its most vulgar manifestations, an exercise of this kind provides the reader/spectator with the cheap thrill of the voyeur. What could possibly validate the opening up of a person's private realm to public scrutiny? Not that there are no precedents for that. Many literary figures have had their private correspondence published after their deaths in the belief that it may provide additional insight into their writings or even personalities. The more personal letters of Anton Chekhov, for example, provide insights into his work that could be of interest to scholars and students.[29] But though no one can deny Rachel eloquence and sharpness as a writer, she was not what could be considered a famous person. She was not a public figure, and, outside of her family and circle of friends, very few people knew of her existence before her death in Rafah.

Perhaps it is necessary at this point to clarify that technically there is nothing unusual about adapting any material into a play. From a historical perspective, most dramatists have been adapters of sorts. In some cases, they have been downright plagiarists. From Aeschylus to Brecht and passing through Shakespeare, playwrights have pilfered material from other mediums such as myths, epic poetry, novellas, and history. There is, therefore, no valid reason why a body of written communication exchanged through cyberspace together with entries from a journal should not be adapted into a piece of drama to be performed before an audience.

The complications surrounding the text arise largely owing to the fact that the hero of the play is a real person, not a fictional one. The words of the texts are the same words written by that person, and the events she narrates are events that took place in the real world. On that basis, the text of the play acquires a heightened and more direct cognitive function. The play does not create a world, but describes an already existing one, as well as events that have taken place within the realm of human history. Because of that, it also inevitably places the reader/spectator in a different mode in his/her relationship to the content of the play, i.e., the information it provides and the world it describes. In other words, the play transcends mere 'entertainment' value, highly prized as the ultimate object of art in bourgeois society, and places the reader/spectator in the

is, nonetheless, the notable omission of the word "genocide" from the text of the play—a word which Rachel does not shy from using to describe the actions of the Israelis: "So I think when all means of survival is cut off in a pen (Gaza), which people can't get out of, I think that qualifies as genocide.[27] It is highly likely that the presence of such a word in the text or performance would have generated a tsunami of furious protests from numerous circles, as it is unthinkable in the West to associate the actions of the Israelis with genocide. It would have probably denied the play the few production possibilities it has had so far. Perhaps Rickman and Viner's decision to ignore this observation could be justified from that point of view. After all, what the play describes as taking place in Palestine has the potential of steering some of the more perceptive readers/spectators towards reaching a similar conclusion on their own.

At the heart of the controversy surrounding *My Name Is Rachel Corrie* is not only the energetic intertwinement of the elements that define and shape its nature, but primarily those that constitute its genesis. It is not the play itself as a final product, as much as the road that has been traveled towards its coming into existence, that is the source of much of the angry responses that have been expressed. The history of the play's text transcends the text itself, and imbues it with the power and vitality that, in turn, is responsible for its status as object of both admiration and contempt.

To begin with, we are dealing here with a play whose generic identity represents a challenge to anyone wishing to classify it neatly into a well-established critical niche. The play is constructed of various entries from Rachel's diaries and e-mails from Gaza, and, therefore, falls partly under the category of epistolary literature. However, unlike, for example, Laclos' *Les Liaisons dangereuses*, Rachel's letters are not fictional.[28] In addition, part of the novelty in this particular case is the medium through which the letters have been produced and transmitted. *My Name Is Rachel Corrie* is probably one of the first plays whose source material comes from the age of electronic mail and cyberspace. Having said that, one should recognize that this is now one of the principal ways through which a growing number of people communicate and write to each other on a personal basis.

But why should the letters of a twenty-three year old student from Olympia, Washington stir so much passion? And in what way could it be of interest to the general public? The upheaval that has been generated as a result of the publication of Rachel's letters certainly goes beyond

The omitted passages also make a number of references to the wall the Israelis are building in Gaza. Rachel describes it as "a fourteen-meter-high wall between Rafah in Palestine and the border, carving a no-man's land from the houses along the border." Readers of the corporate press probably know of that wall and many others like it—such as the one that completely surrounds Bethlehem, the birthplace of Jesus—as the 'fence' or the 'barrier.' The 'fence' suggests an enterprise of pastoral value and therefore sounds quite innocuous, and a 'barrier' surely seems less threatening than a wall. The wall has disturbing Cold War resonances. It could bring to mind memories of John F. Kennedy's 1963 famous speech in West Berlin condemning the act of putting people behind walls. To a younger audience whose knowledge of the world is largely acquired through pop culture, it has equally negative resonances—connected largely to Pink Floyd's very successful *The Wall* album (1979).[26] And nothing associated with what Israel does is allowed to have negative resonances.

The guilt and culpability of the world is pointed out by Rachel in that same letter. As she describes the situation in Gaza, she imagines herself in the shoes of Palestinian children who were born and grew up in the conditions imposed upon them by the Israeli occupation. She poses the following question: "I wonder if you can forgive the world for all the years of your childhood spent existing—just existing—in resistance to the constant stranglehold of the world's fourth largest military—backed by the world's only superpower—in its attempt to erase you from your home." There are no ellipses in the *Guardian*'s text of Rachel's e-mails to indicate that sections from the original letters have been omitted and to alert the reader to that piece of information. Surely the editors of the *Guardian* must be familiar with the standard convention of quoting from works. That they have neglected to do so in light of a reading of the specific passages that have been omitted could suggest an attempt to prevent their readers from obtaining a full account of those letters, while maintaining the pretense that they are doing precisely that. In other words, their readers seem to have been willfully deprived of knowing that what they are reading is an edited version of those e-mails. One cannot help but wonder at what the rationale could be for opting to publish the e-mails and then deliberately shielding the readers from some of the most insightful observations of their author.

The anger, resentment, and, more importantly, fear that *My Name Is Rachel Corrie* has managed to provoke wherever it has been produced in the US has been quite substantial. Rickman and Viner's dramatic editing of Rachel's e-mails has been faithful to the spirit in which they were written, and convey the journey of their author. There

"friends and family, and other."[23] The sections that have been omitted are the ones in which Rachel provides specific details of some of Israel's most destructive and inhumane activities in Gaza. One of the most salient Israeli activities referred to by Rachel is their systematic and organized stealing of Palestinian water. She refers in that e-mail to the role played by internationals in protecting those wells "since the Israeli army destroyed the two largest wells" that Rachel says "provided half of Rafah's water supply." Such an account pulls the rug from under the favorite defense of supporters of Israel who claim that Israeli military activity was solely designed to destroy houses that were outlets for tunnels through which the infiltration of weapons from Egypt into Gaza took place. When Rachel was killed, apologists of Israel justified her death on the grounds that she deliberately placed herself in the middle of a counterterrorist operation.[24] Not surprisingly, this specific argument has also managed to appear in a recurrent fashion in most of the articles and reviews that covered the various productions that were not canceled in the US.[25]

In a later section of that same letter, Rachel points out how she is learning "about the ability of people to organize against all odds, and to resist against all odds." What could be the justification for omitting such a passage? Could it be because it presents an image of the Palestinians that goes against the grain of what the corporate press wishes to impose upon its readers? Is it because Rachel here openly expresses admiration for the Palestinians' resistance skills? When not branded as extremists and terrorists, are the Palestinians to be perceived only as a helpless people that may be deserving of charity on terms determined by Western philanthropy, but not as a people capable of taking action on their own behalf?

There is also a detailed and graphic description of Gaza as a large concentration camp, tightly surrounded by the Israelis in Rachel's e-mails: "There are few places if any places that are not within the sights of some tower or another. Certainly there is no place invulnerable to apache helicopters or to the cameras of invisible drones we hear buzzing over the city for hours at a time." Such a description does not help to maintain the notion of a 'balanced' conflict that the corporate media, even in its most liberal manifestations, insists on projecting unto its readers. The image Rachel conveys of the conditions imposed by Israelis on Palestinians can only be detrimental to the image of this little 'island of democracy struggling' for its precious survival in a 'sea of hostile Arabs.' It indeed brings to mind images from the Nazi siege of the Warsaw Ghetto.

insanity to even suggest that censorship could occur in any shape or form. Any person with enough lack of judgment to make such an accusation cannot be taken seriously, and automatically becomes ostracized as an object of ridicule.

The example set by the New York Theater Workshop was soon to be emulated by other theater companies. Less than a month after that incident, the Plantation's Mosaic Theater in South Florida removed *My Name Is Rachel Corrie* from its lineup based on "protests from some of the theater's subscribers and outside individuals."[17] By the end of the year, the fear of *My Name Is Rachel Corrie* spread to the United States' northern neighbor. In December 2006, the Toronto Canadian Stage Company decided to cancel plans to produce the play. According to Martin Bragg, the company's artistic producer, the decision was "based on the play's merits, rather than the political controversy that dogs it."[18]

Despite the cancellations and the various attempts to prevent the general public from seeing the play, *My Name Is Rachel Corrie* managed in a number of instances to reach some of its intended audience in the US. Following its cancellation by the New York Theater Workshop, the play eventually opened Off-Broadway on October 15, 2006, at the Minetta Lane Theater, and has since had a successful run at the Seattle Repertory Theater in March/April 2007. The heated debates and passions that have surrounded the various productions of the play have succeeded in creating an atmosphere of tension and fear wherever it was performed. At the Contemporary American Theater Festival at Shepherd University, West Virginia, in the summer of 2007, "the campus police patrolled the small theater where 'My Name Is Rachel Corrie' is playing."[19] Though "there were no incidents or demonstrations, . . . during the lead-up to the festival, a stack of passionate letters urged producing director Ed Herendeen to drop the play, some subscribers canceled and one board member resigned"[20]

While there has been much talk about the cancellation of the play in New York, and the ensuing similar ways of handling it by other theater companies, there is another issue that needs looking into. The censorship of Rachel's testimony may have started before the actual controversy over the production of *My Name Is Rachel Corrie* ever did. It actually started two days after her death when the *Guardian* published her e-mails. There is a distinct difference in content between the *Guardian* version of those letters[21] and the ones subsequently made available through a number of websites.[22] By comparing the text of Rachel's e-mails with the ones published on other websites, it becomes evident that there are large chunks missing from Rachel's e-mail dated February 7, 2003 and addressed to

assumption that Western nations have open and free societies where the exchange of ideas is not restricted in any way. It is very difficult for many Westerners to relinquish such a belief as it would undermine the claims of moral superiority that are systematically being reiterated, not just in the corporate media, but also by many of those who like to think of themselves as enlightened individuals. After all, censorship is one of the features peculiar to totalitarian regimes and has no place in a democracy. During the Cold War era, it was the exclusive attribute of Soviet Communism. Since the collapse of the Soviet Union, and particularly since 9/11, it has become the trademark of the Arab and Islamic world, and an overwhelming indication of its inherent evil and lack of respect for human life and for the individual as opposed to the culture of reason and compassion that is the trademark of the secular West. The West takes great pride in what it calls its democracy and secularism and, on the basis of that, attributes to itself the role of champion of these values. What transpired in the press as the battle for *My Name Is Rachel Corrie* must have made quite a few people uncomfortable, if only for a short time.

Non-government sponsored censorship, as was the case in the cancellation of *My Name Is Rachel Corrie* by the New York Theater Workshop, is even more insidious than the open self-declared censorship of official government agencies. Some of the arguments provided by the theater officials to justify their decision, "that it was in response to sensitivities expressed by Jewish leaders and to the rawness of these issues given the electoral victory of Hamas,"[15] seem to be unintentional paraphrases of the sort of thing the corrupt and manipulative Mayor Peter Stockmann in Ibsen's *An Enemy of the People* would say.[16]

The cancellation of *My Name Is Rachel Corrie* brings to the fore the notion that the illusion of artistic freedom and free speech is perhaps more dangerous than the nefarious self-censorship that writers and artists learn to develop in nations where official censorship is the norm—precisely because the former consistently asserts its nonexistence, i.e., its invisibility. It succeeds in protecting itself from being found out by hiding behind innocuous euphemisms such as 'cancellation' or 'postponement.' These are much more comfortable terms to the respectable citizen of Western democracies, ones that allow him/her to go to bed at night with the firm belief that the world is a better place through his/her humanitarian intervention. Furthermore, since the entire culture—as propagated not only through the media, but also at every level of institutionalized education—condemns censorship day and night, it ineluctably becomes an act of pure

ages to cover a wide spectrum of what she herself succeeded in communicating through her e-mails to her family and friends about what she saw in Gaza in the two months or so that she spent there.

Rachel's death (March 16, 2003) occurred only four days before the US and its faithful allies brought 'democracy' and 'nation-building' to the Iraqi population in the form of 'shock and awe,' as the attack is proudly described by the architects of pre-emptive warfare and their enthusiastic media cheerleaders. Despite international upheavals of epic proportion, the memory of young Rachel's life and death has persisted and come back to haunt the consciousness of a Western public—that largely wishes people like her simply did not exist—in the form of a monodrama based on her diaries and e-mails.

In 2005, British actor Alan Rickman and editor of *Guardian Weekend Magazine* Katherine Viner put together a monodrama entitled *My Name Is Rachel Corrie*, using Rachel's diaries, journals, and the e-mails she wrote from Gaza as their source material.[11] Rickman himself directed the play's London premiere at the Royal Court Theatre in April 2005. In October of the same year, the play was revived at the Playhouse Theatre in the West End. This same production was scheduled to travel to the US and open at the New York Theater Workshop in March 2006. This never happened as the performances were postponed indefinitely "because of concerns about the show's political content."[12]

With the circumstances of the play's cancellation coming out into the open, a heated debate unfolded both in the written press and in cyberspace. It generated intense discussion and questioning over the nature and function of theater. In the press, on the net, and on the various blogs that have proliferated in recent years, the decision of the New York Theater Workshop opened up the very unsavory topic of censorship.[13] The postponement of the play was denounced by renowned British actress Vanessa Redgrave, who not only described it as an act of "censorship of the worst kind," but also urged "the Royal Court Theatre to sue the New York Theatre Workshop for the cancellation of the production of *My Name Is Rachel Corrie*."[14]

More importantly, the episode of the play's cancellation may have shocked many of the people who followed the battle for performing *My Name Is Rachel Corrie* by the brutal realization that censorship may indeed be an operative force in their societies. Moreover, one should not forget that the subject of censorship in the West, particularly in the US, is one that is fraught with misgivings. It has an explosive potential, as the general consensus on the subject is predicated upon the unshakeable

fied with a limited amount of knowledge. They also seem to urge him/her to hold back his/her response until completion of the song. The singer/songwriter is making it clear that he is not aiming at extracting any facile expression of compassion. He insists on reminding his listeners that he will maintain total control over their response to his song. The chorus maintains what amounts to an aggressive challenge to the listeners throughout. It is only after we have heard the whole story of Hattie Carroll's death that the singer grants his listeners the right to an emotional response, expressed in the above quoted lyrics.

While Dylan's song, written in the midst of the Civil Rights movement of the 1960s, openly and directly indicts the institutionalized injustice of a racist and segregated social system, Billy Bragg's song not only pays tribute to Rachel's work as an activist who "lost her young life in an act of compassion," but is also a forceful indictment of the media's silence over the conditions of Palestinians "who had become non-persons in the eyes of the media." The song is quite assertive in its assessment, exposure, and condemnation of the blatant racism and cynicism that guides and shapes the dominant discourse on the subject of Palestine:

> And the horrible math of the awful equation
> That brought Rachel Corrie into this confrontation
> Is that the spilt blood of a single American
> Is worth more than the blood of a hundred Palestinians.

Bragg also addresses the cancellation of *My Name Is Rachel Corrie* by the New York Theater Workshop, and quite bluntly asks: "Is there no place for a voice in America /That doesn't conform to the Fox News agenda?" In the conclusion to his song, and in what amounts to a challenge to his audience, or an invitation to take action, Bragg broadens his questioning to encompass the very values upon which the United States is predicated:

> The question she asked rings out round the world
> If America is truly the beacon of freedom
> Then how can it stand by while they bring down the curtain
> And turn Rachel Corrie into a non-person?

In a tight exercise in compression and economy, for the song plays in slightly less than five minutes, Billy Bragg, drawing his inspiration from Rachel Corrie, produces a compassionate and challenging song that man-

fired teargas and stun grenades . . . in an attempt to break up a memorial service for Rachel Corrie."[5] To the population of Rafah who got to know her personally, there was sorrow, mourning, and remembrance:

> The residents of Rafah opened a house of condolences for Rachel Corrie in the center of the city, while national and Islamic factions, NGOs and popular institutions released various statements condemning the ugly crime and praising the heroism of members of the International Solidarity Movement, their positions and actions, and the role Rachel played in defending Palestinian homes in Rafah.[6]

The vilification of Rachel Corrie has not been limited to her person, but was automatically extended to encompass the International Solidarity Movement (ISM), of which she was a member. The standard response of Zionist supporters to the death of Rachel Corrie has not been limited to casting doubts on her integrity, but also to assigning her a conspiratorial role as an accomplice of organized terrorism. The obsession of Zionists with Rachel is such that almost a year after she was killed, accusations were still made to the effect that "Corrie and other ISM members had to know they were aiding and abetting terrorists, if they were not participating in terrorism themselves."[7]

But there were also tributes to Rachel in the form of songs and poems by artists from various parts of the world.[8] The English singer/songwriter Billy Bragg, reputed for his radical songs of protest, wrote a song about her entitled "The Lonesome Death of Rachel Corrie," which he sang to the tune of Bob Dylan's very own "The Lonesome Death of Hattie Carroll."[9] Bob Dylan's ballad was written at the height of the folk/protest phase of his career and describes, in painstaking detail, the narrative of the Maryland murder of a black barmaid who was caned to death by a rich white man who felt she was too slow in serving him. The penalty for his killing of Hattie Carroll was a six-month jail sentence. In his version of the song, Bragg altered the lyrics to tell Rachel's story but held on to Dylan's chorus:

> But you who philosophise disgrace and criticise all fears,
> Take the rag away from your face.
> Now ain't the time for your tears.[10]

The lines of the chorus seem to imply a sentimental listener, maybe even a hypocritical or unsympathetic one, or one who would be satis-

Palestine Uncovered in *My Name Is Rachel Corrie*

Mahmoud El Lozy

> It is, of course, very hard not to cringe
> before the powerful, and it is highly
> advantageous to betray the weak.
>
> -- Bertolt Brecht[1]

It is highly unlikely that the Western consumer of corporate media would have ever heard of the Palestinian town of Rafah in Gaza, had it not been for the life and death of Rachel Corrie. A twenty-three-year-old student at Evergreen State College in Washington State, Rachel, who had joined a group of internationals, was crushed to death by a military Israeli Caterpillar bulldozer while trying to prevent it from destroying a Palestinian house. The repercussions of the circumstances of Rachel's death resonated throughout the Western world and generated a variety of conflicting responses that reflected the passionate intensity the international discourse on the question of Palestine can take, and the intense animosity it can generate.

Within two days of her death, the *Guardian* published the e-mails Rachel had sent to her family and friends since arriving in Palestine in late January, 2003.[2] On the same day her e-mails were published, the student newspaper at the University of Maryland, the *Diamondback*, published a cartoon showing the figure of Rachel squatting on the ground while a bulldozer advanced towards her. The cartoon ridiculed Rachel by referring in the caption to her actions as "stupid" as well as charging her with protecting a "gang of terrorists."[3] The cartoon generated 'controversy' and, in spite of student protest, sit-ins, and letters sent to its editor, the newspaper refused to apologize on the grounds that it would be a violation of the First Amendment.[4] In Palestine the scene was distinctly different. On the very same day the cartoon appeared in the *Diamondback* in her native USA, thousands of miles away, and at a memorial service held on March 18, 2003 in Rafah, Palestine, near the spot where she was killed, "Israeli forces

[107] Letter from Dean Acheson to US Embassy, London, July 5, 1951. National Archives Record Administration, 511.412/6–2 851.

[108] Letter from Fredrick Warburg to Alan Lane, November 9, 1951, Allen Lane Papers, University of Bristol, England.

[109] Circular Aerogram from Richard G. Johnson to Department of State, May 11, 1951, National Archives Records Administration, NND861083.

[110] Letter from IRD to Information Officers, April 24, 1951, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO 1110/392.

[111] Tony Shaw, *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus* (London: I. B. Tauris, 2001), 95.

[112] Contract for *Animal Farm* between RD-DR Corporation and Halas and Batchelor Cartoon Films, Ltd., November 19, 1951, Halas and Batchelor Collections, University of Surrey.

[113] "Comment on *Animal Farm* Script," Psychological Strategy Board, January 23, 1953, Psychological Strategy Board Papers, Harry S. Truman Library, Independence, Missouri.

[114] Telegram from Louis de Rochemont to Borden Mace, August 24, 1954, Papers of Louis de Rochemont, American Heritage Center, University of Wyoming.

[115] Letter from H. A. H. Cortazzi to Douglas Williams, January 25, 1955, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/740.

[116] Minutes of Meeting to Discuss the Film of *Animal Farm*, March 11, 1955, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/740.

[117] Information Section of British Embassy to the Information Policy Department, March 9, 1955, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/740.

[118] Letter from H. A. H. Cortazzi to Douglas Williams, January 25, 1955, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/740.

[119] Letter to the Paris Theater from Sol Stein, July 11, 1955, American Committee for Cultural Freedom Papers, NYU, Tamiment Library.

[120] Memorandum from Sol Stein, July 11, 1955, American Committee for Cultural Freedom Papers, NYU, Tamiment Library.

[121] Letter from George Orwell to Melvin Lasky, *Complete Works of George Orwell*, vol. 20, 172–73.

[122] Letter from Eugene Reynal to J. Edgar Hoover, April 22, 1949, Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information Act.

[123] Letter from anonymous FBI agent to J. Edgar Hoover, November 10, 1960, Federal Bureau of Investigation, Freedom of Information Act.

[124] Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, trans. M. B. DeBevoise (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2005).

[125] John Guillory, *Cultural Capital* (Chicago: U of Chicago P, 1993), 56.

[87] Letter from George Orwell to Leonard Moore, August 30, 1949, *Complete Works of George Orwell*, vol. 20, 162.

[88] Memorandum from anonymous Editorial Advisor to IRD staff, February 21, 1955, Public Records Office, Kew Gardens, London FO 1110/738.

[89] Memorandum from anonymous Editorial Advisor to IRD staff, February 21, 1955, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/738.

[90] George Orwell, *O Porco Triunfante*, trans. Almirante Alberto Aprá (Lisbon: Livraria Popular de Francisco Franco, 1946).

[91] Letter from George Orwell to Leonard Moore, November 11, 1945, Berg Archive, NY Public Library.

[92] Letter from George Orwell to Leonard Moore, January 9, 1947, Berg Archive, NY Public Library.

[93] Letter from George Orwell to Arthur Koestler, September 20, 1947, *Complete Works of George Orwell*, vol. 17, 232.

[94] Letter from George Orwell to Leonard Moore, July 20, 1949, *Complete Works of George Orwell*, vol. 20, 148.

[95] Letter from Celia Kirwan to Jack Brimmel, July 18, 1949, Public Records Offices, Foreign Office 1110/221, PR920.

[96] George Orwell, *Skotsku Khutor*, trans. Gleb Struve (Limburg, Germany: Possev, 1950).

[97] Letter from Vladamir Puachev to George Orwell, June 24, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, PRO 1110/221.

[98] Public Records Office's Foreign Office 1110/221, PR920.

[99] Letter from George Orwell to Leonard Moore, July 20, 1949, *Complete Works of George Orwell*, vol. 20, 148.

[100] Letter from George Orwell to Leonard Moore, July 28, 1949, *Complete Works of George Orwell*, vol. 20, 153.

[101] Letter from George Orwell to Melvin Lasky, September 21, 1949, *Complete Works of George Orwell*, vol. 20, 172.

[102] Letter from Celia Kirwan to Charles Thayer, November 4, 1949, Public Records Office, Kew Gardens London, FO1110/221; FO1110/738.

[103] Memorandum from E. C. Miller, Jr. to Bank of Japan, n. d., National Archives and Records Administration, MD, 290.15/34/07, box 4079, C2–4.

[104] Dean Acheson, "Participation of Books in Department's Fight Against Communism," April 11, 1951, National Archives Records Administration, MD, 511.412/6-2 851.

[105] Memorandum from anonymous Editorial Advisor to IRD staff, February 21, 1955, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/738.

[106] Letter from Dean Acheson to US Embassy, London, July 5, 1951, National Archives Record Administration, 511.412/6–2 851.

[71] C. F. MacLaren to Leslie Sheridan, March 3, 1951, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/392.

[72] Letter from Ernest Main to Ralph Murray, April 4, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London FO1110/221.

[73] "Proposal to Cooperate with the Americans in producing an Arabic version of *Animal Farm* by George Orwell," Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/319.

[74] "Negotiations for the Production of *Animal Farm*," August 1951, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO 1110/392.

[75] Memorandum from Jean Sanders to Lieutenant Colonel Leslie Sheridan, June 19, 1951, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/392.

[76] Memorandum from Jean Sanders to Lieutenant Colonel Leslie Sheridan, June 19, 1951, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/392.

[77] Letter from T. S. Tull to IRD officers, August 10, 1951, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/392.

[78] The IRD's efforts to adapt Western works of art and culture took another form altogether: Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* and Voltaire's *Candide* were produced in a work entitled "Greenhorn's Travels in Stalinovia." See "Greenhorn's Travels," Public Records Office, Kew Gardens, n. d., FO1110/392; Letter from T. S. Tull to John Rayner, August 3, 1951, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/392.

[79] Masao Miyoshi, *Off Center: Power and Culture Relations between Japan and the United States* (Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1991), 103.

[80] "Memorandum from Labor Policy Section Chief M. Machida to Chief of Kanto Civil Affairs, August 7, 1950, National Archives Records Administration, Washington, DC, record group 331. 2747 (17).

[81] "Reports of Distribution Reaction to *Animal Farm*, a Cartoon Blast at Communism, August 1946–1951," National Archives Records Administration, Washington, DC, record group 331. 2747 (17).

[82] "Reports of Distribution Reaction to *Animal Farm*, a Cartoon Blast at Communism, August 1946–1951," National Archives Records Administration, Washington, DC, record group 331. 2747 (17).

[83] See Jay Rubin, "From Wholesomeness to Decadence: The Censorship of Literature under the Allied Occupation," *Journal of Japanese Studies* 11.1 (Winter 1985): 100.

[84] "Reactions over the Showing of the *Animal Farm* throughout Ten Prefectures in the Kanto Area," n. d. National Archives Records Administration.

[85] Jay Rubin, "From Wholesomeness to Decadence," 100.

[86] Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/221 PR 920.

[55] "Progress Report: Paper on Communist Strategy in South East Asia," Public Records Office, Foreign Office 1110/189.

[56] Letter from Celia Kirwan to Ralph Murray, Adam Watson, and Lieutenant Colonel Leslie Sheridan, March 30, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO 1110/189.

[57] Letter from Celia Kirwan to Ralph Murray, Adam Watson, and Lieutenant Colonel Leslie Sheridan, March 30, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO 1110/189.

[58] Letter from Celia Kirwan to Ralph Murray, Adam Watson, and Lieutenant Colonel Leslie Sheridan, March 30, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO 1110/189.

[59] Perry Anderson, reply to a letter to the editor from Christopher Hitchens, *London Review of Books* (January 20, 2000): 3.

[60] George Orwell, *Inqilab-i hayavanat: girdavardah*, trans. Ali Javahir Kalam (Teheran: n. p., 1946).

[61] George Orwell, *Pasuvula divanam: uhakalpitamaina peddakatha*, trans. Janamanci Ramakrsna (Madrasu: Valayuvaru, 1947); George Orwell, *Animal Pham: Oru Palankatha*, trans. Em Pi Rosi (Kottayam: Nasanal Bukk Satal, 1956).

[62] George Orwell, *O Tsiphliki Ton Zoon* (Athens: Graphikai Technai Aspiote-Elka, 1951).

[63] George Orwell, *Cuoc cách-mang trong trai súc-vât* (Saigon: Imprimérie d'Extrême-orient, 1951).

[64] George Orwell, *Negara Binatang*, trans. Aus Suriatna (Bandung: Penerbitan Sangkreti, 1949).

[65] Letter from Ernest Main to Ralph Murray, April 4, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/221.

[66] "Proposal to Cooperate with the Americans in producing an Arabic version of *Animal Farm* by George Orwell," October 25, 1950, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/319.

[67] Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/319.

[68] "Explanatory Notes," Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/319.

[69] Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/319.

[70] "Even the original use of the term ["third world"] and the very concern it expressed," Carl Pletsch writes, "arose from Western anxiety about the emergence of a 'second' world of socialist nations in Eastern Europe. The Soviet Union was a prior concern that governed Western thinking about the underdeveloped world from the start." See Carl E. Pletsch, "The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950–1975," *Comparative Studies in Society and History* 23.4 (October 1981), 565–90.

[40] "NSC-68: United States Objectives and Programs for National Security," April 14, 1950, <http://www.fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-68.htm>.

[41] Ernest Bevin, "Top Secret Cabinet Paper on Future Foreign Publicity Policy," January 4, 1948, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/221.

[42] See Denis Halliday, *The Second Cold War* (NY: Verso, 1984), 54; Anders Stephanson, *Kennan and the Art of Foreign Policy*, 42–43; V. G. Kiernan, *America: The New Imperialism, From White Settlement to World Hegemony*, 215.

[43] Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (London: Granta Books, 1999).

[44] "Studies in Intelligence," Freedom of Information Act, Central Intelligence Agency. See Frances Stonor Saunders's *Who Paid the Piper?*; Jason Epstein, "The CIA and the Intellectuals," *NY Review of Books* (April 20, 1967): 2-4; and Volker R. Berghann, *America and the Intellectual Cold Wars in Europe* (Princeton: Princeton UP, 2001). Berghann's is a Eurocentric account and does not acknowledge the extent of these cultural practices in Asia, Africa, or Latin America. The same could be said of Saunders, too.

[45] "Bibliography of Books Published by the Congress for Cultural Freedom," Congress for Cultural Freedom Papers, Joseph Regenstein Library, University of Chicago, Illinois.

[46] Letter from John Clews, General Secretary of the British Society of Cultural Freedom, to Nicholas Nabokov, Congress for Cultural Freedom Papers, Joseph Regenstein Library, University of Chicago, Illinois, June 27, 1952.

[47] Letter from William Phillips, editor of the *Partisan Review*, to Michael Josselson, Congress for Cultural Freedom Papers, Joseph Regenstein Library, University of Chicago, Illinois, March 28, 1958.

[48] Penny M. Von Eschen, *Race Against Empire: Black Americans and Anticolonialism, 1937–1957*, 177–81.

[49] Lawrence H. Schwartz, *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism* (Knoxville: U of Tennessee P, 1988), 30–31.

[50] Peter Coleman, *The Liberal Conspiracy* (NY: The Free P, 1989), 276.

[51] Letter from Ralph Murray to Mayhew, January 28, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/221.

[52] Public Records Offices, Kew Gardens, London FO1110/738.

[53] Qtd. in Christopher Lasch, *The Agony of the American Left* (London: Andre Deutsch, 1967), 111.

[54] "*Auctoritatis* is production, invention, cause, in addition to meaning a right of possession," writes Edward Said. See Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (NY: Columbia UP, *1985*), 83.

21 Penny M. Von Eschen, *Race Against Empire: Black Americans and Anticolonialism, 1937–1957* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1997), 12.

22 Martin Duberman, personal interview, March 31, 2002. See also Martin Bauml Duberman, *Paul Robeson* (NY: Knopf, 1988), 342–50.

23 Paul Robeson Files, Home Office, Alien Records, Public Records Office, Kew Gardens, London, HO382/6.

24 Geoffrey Crowther, Home Office, Ministry of Home Security, Public Records Office, Kew Gardens, London, HO335/40, 1949–1950.

25 Orwell, *The Complete Works*, vol. 20, 99ff.

26 There is no reason to think that Orwell had any knowledge of Smollet's activities. It was merely a good guess motivated by an old grudge. Orwell, *The Complete Works*, vol. 20, 240-42.

27 Paul Lashmar and James Oliver, *Britain's Secret Propaganda War* (London: Sutton Publishing, 1998), 1–10.

28 Lashmar and Oliver, *Britain's Secret Propaganda War*, 86.

29 C. M. Woodhouse, qtd. in Christopher Hitchens, *Blood, Class, and Nostalgia* (NY: Farrar, Strauss and Giroux, 1990), 265. See also Nikki Keddie, *Roots of Revolution: An Interpretive History of Modern Iran* (New Haven, Conn.: Yale UP, 1981), 119–45.

30 "Outline of Communist Strategy in South-East Asia," August 15, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/221.

31 "Outline of Communist Strategy in South-East Asia," August 15, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/221.

32 "Outline of Communist Strategy in South-East Asia," August 15, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London, FO1110/221.

33 Qtd. in Irene L. Gendzier, *Managing Political Change: Social Scientists and the Third World* (Boulder: Westview P, 1985), 86.

34 Qtd. in Walter LaFeber, *America, Russia, and the Cold War* (NY: McGraw-Hill, 2002), 69.

35 [George Kennan], "The Sources of Soviet Conduct," *Foreign Affairs* (July 1947): 568.

36 Anders Stephanson, *Kennan and the Art of Foreign Policy* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989), 42–43.

37 See Melvyn P. Leffler, *A Preponderance of Power: National Security, the Truman Administration, and the Cold War* (Stanford: Stanford UP, 1992), 506–09.

38 V. G. Kiernan, *America: The New Imperialism, From White Settlement to World Hegemony* (London: Zed P, 1978), 215.

39 "Memorandum from Executive Secretary (Souers) to the Members of the National Security," December 17, 1947, <http://fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/nsc-4.htm>.

his ideas of resistance. O'Brien, the inner Party member, administers Winton's detention and torture, subjecting Smith to forms of violence he could have never imagined. Whatever elements of human dignity Winston had are stripped of him; he is, in the end, reduced to a lifeless and ghostly figure of bare life—"the last man of Europe," as Orwell had hoped to title the work we now know as *Nineteen Eighty-Four*.

[2] Crick, *George Orwell: A Life*, 638.

[3] Michael Shelden, *George Orwell: The Authorized Biography* (NY: Harper Collins, 1991), 429.

[4] The identities of thirty-six of them remain concealed by the British Foreign Office.

[5] George Orwell, *The Complete Works of George Orwell*, ed. Peter Davison, vol. 20 (London: Secker and Warburg, 1998), 255.

[6] Orwell, *The Complete Works*, vol. 20, 255.

[7] Orwell, *The Complete Works*, vol. 20, 255.

[8] Orwell, *The Complete Works*, vol. 20, 249.

[9] Orwell, *The Complete Works*, vol. 20, 249.

[10] Orwell, *The Complete Works*, vol. 18, 231.

[11] Orwell, *The Complete Works*, vol. 18, 322.

[12] Letter from George Orwell to Celia Kirwan, May 2, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London. FO1110/189.

[13] Letter from George Orwell to Celia Kirwan, May 2, 1949, Public Records Office, Kew Gardens, London. FO1110/189.

[14] To overlook this fact is to ignore one of the central processes by, and through, which the state manages, controls, administers, and even produces consensus.

[15] While Peter Davison cites this as evidence of the ludic aspects of the list, it also evinces Orwell's irony: his collaboration could possibly cost a government official his job. See Peter Davison, "Orwell's List of Crypto-Communist and Fellow-Travelers," *Complete Works of George Orwell*, vol. 20, 242ff2.

[16] Orwell, *The Complete Works*, vol. 20, 255.

[17] George Bernard Shaw, *Prefaces by George Bernard Shaw* (London: Constable, 1934), 361.

[18] Shaw, *Prefaces by George Bernard Shaw*, 359.

[19] Bill Jones, *The Russia Complex: The British Labour Party and the Soviet Union* (Manchester: Manchester UP, 1977), 26.

[20] E. P. Thompson, "Outside the Whale," *The Poverty of Theory* (NY: Monthly Review P, 1978), 226. See also Neal Wood, *Communism and British Intellectuals* (NY: Columbia UP, 1959).

control of the farm, establish a commune in the name of Major's ideas of "animalism," and rename the farm "Animal Farm." Like Leon Trotsky, however, Snowball is killed by Napoleon and declared a counter-revolutionary. Protected by the fierce dogs they have trained (who represent the NKVD, later the KGB), Napoleon and the other pigs eventually seize control of Animal Farm for themselves on the grounds that some animals are "more equal than others." Napoleon, who has taken to dressing in Jones's "Sunday clothes" and lives, unlike the other animals, in luxury in Jones's farmhouse, renames the land "Manor Farm," and forms an alliance with Farmer Pilkington, who once fought against the animals after their revolution. In the end, the animals can no longer distinguish the pigs from the humans. Old Major's (i. e. Marx's) dreams are betrayed.

In contrast, *Nineteen Eighty-Four* reduces power to one singular political tendency. More than any other work of twentieth-century fiction, it supplies the general and prevailing image of totalitarianism in Western Europe and the United States. Set in the future in London—which is part of the vast and oppressive empire known as Oceania, constantly at war with either Eastasia or Eurasia—*Nineteen Eighty-Four* recounts the progressive disillusionment and the ultimate, mental and physical, destruction of Winston Smith. An outer Party clerk in the Records Department of the Ministry of Truth, Smith spends most of his workday reconstructing and rewriting historical events for *The Times*, in order to ensure that the past conforms with the political exigencies of the present—one ruled singularly and arbitrarily by an ominous figure called Big Brother. Subjected to forms of absolute social control, supervision, and administration, Winston lives, like the other subjects of Airstrip One (London), in a desolate and ruined world. The Party (of which there is only one) observes *everything*, from the slightest physical gesture to the merest expression of human sexuality. Through various forms of surveillance (such as the "Thought-Police," the "two-way telescreens," and the vigilant youth groups), the power of Big Brother is most significantly embodied in the Party's effort to devise an official language called "Newspeak"—one that will erase from the English language words such as "freedom," "truth," and "justice," presumably making such enlightened concepts collectively unknowable. Yet, Smith, privy to these activities as a clerk in the Ministry of Truth, resists these homogenizing conformities imposed upon him, and defies the Party. He dares to keep a diary. He violates the sexual codes imposed by the regime, and has a love affair with another party member, Julia, with whom he conspires to overthrow Big Brother. He shares his hopes with an inner Party member, whom he mistakes as sympathetic to

> It is precisely this failure to make such a distinction that is the premise upon which "tradition" rests and serves as an ideology—one that obfuscates not only the vast set of relations that exist, but the function of it is as something of a value. If canonical works do not all by themselves reproduce cultural values, it is significant—even integral—to the real social process that they are *thought* to do so. The real social process is the reproduction not of values, but of *social relations*. These relations consist of much more than a relation [between the] text and [the] reader.[125]

The enlarged relationship between Orwell's works and his audience, which entailed various modes through which his work was disseminated, was not about the reproduction of "values"—the "value" of "capitalist democracy" versus the "value" of "communism," but rather, as Guillory suggests, a reproduction of social relationships that *appear* as the reproduction of "values." Activities through which Orwell's works were processed, circulated, and globalized, essentially consolidated a postcolonial order by rearticulating British colonialism through the discourse and institution of American anti-communism. The effect of these endeavors to disseminate "cultural values" in the ceaseless war between "totalitarianism" and "democracy" was to reinforce and reproduce existing social relationships against ongoing anti-colonial and emancipatory challenges to it.

Notes

1 Bernard Crick, *George Orwell: A Life* (London: Penguin, 1980), 556. Written after Orwell's experience in the Spanish Civil War, both *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four* are imaginative accounts of the failure of both the Spanish and Bolshevik revolutions to achieve the ideals which Orwell shared, but saw corrupted in their actuality. *Animal Farm* is an allegory of the betrayal of the original ideals and aims of the Bolshevik Revolution of 1917. The characters are, with a few exceptions, farm animals with anthropomorphic qualities, each of which retains attributes that refer them to a historical figure. Old Major (an amalgam of Karl Marx and Vladimir Lenin) encourages the animals to resist Farmer Jones (Tsar Nicolas II), who forces them to toil and live in harsh conditions in Manor Farm. Upon Major's death, the pigs, lead by Napoleon (Joseph Stalin) and Snowball (Leon Trotsky), organize a revolution against Jones. They take

The very process by which Orwell's own work was disseminated, produced, distributed, adapted, rewritten, and made visible developed out a relationship between the State and a set of practices in which he actively participated.[121] On April 22, 1949, Orwell's US publisher Eugene Reynal, the vice president of Harcourt and Brace, wrote the FBI director J. Edgar Hoover "to [help] call [*Nineteen Eighty-Four*] to the attention of the American public and thus, perhaps, helping to halt totalitarianism. . . . If you have an opportunity to read this book and are willing to give us a statement, we will make every effort to bring it to the widest possible audience," Reynal wrote.[122] While Hoover was unwilling "to lend his endorsement to a commercial publication," the US Department of Justice did, however, monitor the magazine and newspaper reviews of *Animal Farm* as a way of identifying the sources of political dissent in the US. Even Yale University's George Orwell Forum had been the focus of a 1960 FBI investigation, which, in the end, found that the symposiums posed no real threat to the rhythms of college life at Yale.[123]

As I have been trying to adduce, Orwell's participation and collaboration with the IRD helped to establish and even consolidate the social, political, and cultural processes and relations by which his own writings were translated, adapted, and, above all, disseminated. Never before in the history of literature had works like Orwell's *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four* been so rapidly translated, serialized, adapted, and distributed in ways that fundamentally reshaped what Pascale Casanova has called in her remarkable book, *The World Republic of Letters*, "the world literary space." For Casanova, such a space is defined by the processes of legitimation, consecration, and authorization. She argues that there the is a kind of brokerage and even trade balance that is presided over by the often overlooked, but fundamental, role of translators in mediating the entire category of literary value or literariness—in sum, creating internationally recognizable figures at a recent history initiates the globalization of literature in ways we are only now beginning to acknowledge and take into critical account.[124]

Orwell and his *oeuvre* emerge as part of a process through which British colonialism was rearticulated through the institutions and discourse of anti-communism. Yet, what needs to be stressed is not necessarily only the question of anti-communist values or their various adaptations, but more importantly, the power and the exercise of its transmission along entirely re-territorialized lines. "Whatever the relationship of the work to its initial audience," John Guillory observes, the writing has other relations to other works as well:

As Britain's first commercial, feature-length animated cartoon, Halas and Batchelor's *Animal Farm* (1955) was revised to conform to the ideologically and methodically elaborated structures of the Cold War. Reviewing the conclusion of the Halas-Batchelor script,[112] the Office of Special Projects found it "confusing" and "nebulous,"[113] and, under pressure from the producer de Rochemont,[114] shifted Orwell's critique of capitalist and communist exploitation to focus on, and emphasize exclusively, the brutality of communist repression.

As part of its efforts to disseminate Orwell's work, both the British and US governments pursued what amounted to a global campaign. Fearing that the dictates of the market would give this censored animation little exposure, the IRD intended to "show the film in all our colonies on as wide a scale as possible."[115] Indonesia, Burma, Siam, India, Ceylon, Pakistan, and Indochina[116] "presented an ideal audience for Orwell's warning."[117] To complement the dissemination of the film, the IRD saturated the colonies with cartoon strips to which it bought rights in Cyprus, Tanganyika, Kenya, Uganda, North and South Rhodesia, Sierra Leone, the Gold Coast, Nigeria, Trinidad, Jamaica, Fiji, British Guiana and Honduras.[118] In the US, the government, through organizations such as the American Congress for Cultural Freedom, made a concerted effort to insure that *Animal Farm* reached the widest possible audience, particularly among the working classes. The CIA's American Committee for Cultural Freedom, for example, distributed discount tickets to the film to the Long Island branch of the United Auto Workers union, and scolded the management of New York's Paris Theatre for failing to promote the film's "anti-communist message":

> If for no other reason than in respect for George Orwell's memory, would you not agree that the public ought to know that this is a great anti-totalitarian film? The neglect of this factor in the promotion for the film is not quite understandable to us, especially in view of public concern about the threat of Soviet totalitarianism, and we wonder if there is any special reason why Orwell's vigorous indictment of our enemy should not be described as such.[119]

It arranged for editorials in New York newspapers in order to affirm its revised, anti-communist, message.[120]

politan setting. . . . The Czechoslovak people should readily identify themselves with the decent animals of *Animal Farm*, and should easily appreciate the parallels between their own story and that of *Animal Farm*.[109]

Global Systems of Literature and Reproduction

As a result of these transatlantic agreements and accommodations, official adaptations of *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four* became immensely important to the process of constituting Soviet threats on a concerted and methodically organized scale. Founded in June 1948 by the US National Security Council, the Office of Special Projects (OSP), a division that was overseen variously by the Department of State as well as the Central Intelligence Agency, was charged with the task of developing the means and content of what had come to be known as 'psychological warfare,' the intention of which was to expose the 'vicious activities of the USSR.' Among the OSP's first, and perhaps most elaborate, cultural initiatives was its involvement in the production, rewriting, and distribution of the 1955 feature-length animation of Orwell's *Animal Farm*. Produced by Louis de Rochemont—a Hollywood executive who had directed one of the first documentary films of the 1930s, *The March of Time*—Orwell's satire was widely acclaimed in official circles as politically and culturally relevant to furthering the aims of the cultural Cold War. "It seems to us that it would not be difficult to concoct a script embodying local touches which might provide an alternative means of making people aware of this . . . very effective piece of political satire," the IRD wrote of *Animal Farm* to its posts in Baghdad, Jakarta, Cairo, Rangoon, Asmara, and Teheran.[110]

The film was directed and animated by John Halas, a Hungarian exile, and Joy Batchelor, a graduate of the London School of Art, who were ideally suited for the work. Though they would go on to direct popular American television programs, such as "The Lone Ranger" (1966), "The Jackson Five" (1971), "The Osmond Brothers" (1972), and "The Addams Family" (1973), as well as several corporate films for oil companies like ESSO, Royal Dutch Shell, and British Petroleum,[111] the two artists had had considerable experience working for Britain's Central Office of Information during the Second World War. They produced more than one hundred films during the war, mostly documentary animations, including the *Dustbin Parade* (1941), a navy recruitment film, *Filling the Gap* (1941), an exhortation to boost domestic agricultural production, and *Abu's Pointed Well* (1942), a wartime propaganda animation that was aimed at audiences in Egypt, Palestine, Iran, and Iraq.

Nineteen Eighty-Four were serialized in Melvin Lasky's *Der Monat*, a magazine that would a year later become a major literary organ in the Central Intelligence Agency's cultural Cold War. In addition, the State Department purchased foreign translation rights to *Nineteen Eighty-Four* in Tamil, Malayalam, Kanarese, Telugu, Urdu, Icelandic and Bengali.[105] Korean, German, and Polish translations were soon issued, and other editions distributed to any US embassy that wanted them.[106] Acheson advised the American Embassy in London to ensure that the Livraria de Francisco Franco—the same publisher with which Orwell had shown some concern—as well as a Vietnamese publisher, keep *Animal Farm* in print.[107]

In addition, US government officials exerted their authority and pressured American and British publishers to arrange for the distribution of *Nineteen Eighty-Four* in countries such as India. "I had a visit from a somewhat vague individual from Washington," Orwell's publisher, Fredrick Warburg, wrote Allen Lane; "He is concerned with the distribution of certain books of alleged propaganda value throughout the world, and the one title which he mentioned was Orwell's *Nineteen Eighty-Four*, and the one territory in which he seemed to be particularly interested was India."[108]

If there had been some concern that *Animal Farm* was not suitable to the uneven and different cultural and political conditions outside of Europe, in Czechoslovakia, American officials saw the work as highly applicable to the political conditions there. On May 11, 1951, Richard Gordon, a Vice Consular in the US Embassy in Prague, wrote the Department of State that *Animal Farm* had, in fact, addressed more than anti-communism, in that it registered pressures from the countryside on the metropole—precisely conditions that had, according to Gordon, obtained in Czechoslovakia:

> Orwell's use of a farm as the setting for his anti-Communist satire is particularly appropriate to the Czechoslovak reader. The economic-social structure of Czechoslovakia is evenly balanced as between agriculture and industry, but almost every citizen has close ties to the countryside and the farm, i.e., with his own farm, the farm of his parents on which he grew up, or the farm of his grandparents which he used to visit. An anti-Communist story based on farm life is likely to appeal to more Czechoslovaks than a book with an industrial or metro-

a variety of outlets, including the US Army magazine, *Der Monat*. On July 20, Orwell wrote Moore: "It occurs to me that the American army magazine *Der Monat* . . . might be a convenient way of financing the Russian translation of *Animal Farm*."[99] On July 28, 1949, Orwell wrote Moore:

> I have heard from the F[oreign] O[ffice], who of course won't help to finance the Russian translation of *Animal Farm*. . . . We can use them [*Possev*] for help to distribute a Russian edition of *Animal Farm*, or at least for printing it. Would you arrange with [Melvin] Lasky of *Der Monat* to hold over some Deutchmarks in case they are needed for this purpose?[100]

On September 21, Orwell wrote Melvin Lasky directly: "A Russian D[isplaced] P[ersons] paper in Limburg called *Possev* has recently serialized *Animal Farm* in a Russian translation, and are now printing an edition in book form. I told Moore to ask you to pay the required amount directly to the *Possev* people."[101]

His relationship with the IRD developed into a set of transatlantic arrangements with the Voice of America, the US Information Agency, the State Department, the Central Intelligence Agency, and the US Army of Occupation in Germany. On November 4, 1949, an IRD official informed the director of the Voice of America, Charles Thayer, that it was already in the process of translating *Nineteen Eighty-Four* into Italian, French, Swedish, Dutch, Danish, German, Spanish, Norwegian, Polish, Ukrainian, Portuguese, Persian, Telugu, Japanese, Hebrew, Bengali, and Gujerati.[102] In Japan, the US Military High Command oversaw the transfer of royalties from Keisuke Nagashima's Japanese translation of *Animal Farm* (*Dobutsu nojo*) to the British embassy. US Colonel E. C. Miller, Jr., wrote the head of the Bank of Japan requesting the "transfer [of] ¥14,120 from the Custody Account for Supreme Commander for the Allied Powers' Book Translation Program to the Hong Kong and Shanghai Banking Corporation for credit of [the] United Kingdom Liaison Mission and charge this to the account of George Orwell."[103] In 1951, the US Secretary of State Dean Acheson wrote that works like *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four* "have been of great value to the Department in its psychological offensive against Communism."[104] In Korea, the American military published an edition in 1949; the German translations of *Animal Farm* and

Orwell showed less self-possession and independence when it came to the British and American governments' sponsorship of his work. Of particular concern to Orwell was the distribution of Ihor Szewczenko's Ukrainian translation of *Animal Farm* (*Kolhosp Tvaryn*), most of the copies of which—to Orwell's consternation—never reached their intended destination in the Soviet Union. Five thousand of them had been seized *en route* by the American Military Government in Munich and turned over to officials of the Russian Repatriation Commission, who were undoubtedly grateful for the Americans' vigilance.[93] Nevertheless, the IRD rekindled Orwell's hopes of publishing and circulating *Animal Farm* in the Soviet Union; "I am trying to pull a wire at the Foreign Office to see if they will subscribe a bit," Orwell wrote Moore in July, describing his effort to get the IRD to arrange the translation, publication, and distribution of *Animal Farm*.[94]

On June 24, 1949, the IRD assisted Orwell on behalf of *Possev*, a small Russian exile journal that circulated within the Soviet-run refugee camps in Germany (and later became a prominent outlet for Russian Christian Democrats *émigrés*).[95] The editors of *Possev* had wanted to bring out *Animal Farm* in a Russian translation by Gleb Struve.[96] *Possev*'s editor Vladimir Gorachek wrote Orwell:

> It seems desirable to publish *Animal Farm* in book form and to issue it through the channels that we have in Berlin, Vienna, and other towns of the Soviet Occupation zones, whence, as has been proved in practice, Russian literature percolates into the ranks of the occupation army and through it into the USSR. We ask you please to not think that this letter has been sent to you with any mercenary motives, but exclusively in the interests of the cause of combating Bolshevism, which the cause of your book serves so brilliantly.[97]

By legitimizing the circulation of Orwell's work in *Possev*, the IRD, in effect, restructured Orwell's relationships to other publications subvented by the government. On July 18, the IRD's Celia Kirwan wrote Jack Brimmel, an official in the IRD that, "If *Animal Farm* does get through to the USSR as *Possev* claims it would, I am sure it would be most effective and eagerly sought after."[98] In a letter to Orwell, the IRD confirmed that *Possev* was "reliable" and not pro-Czarist White Russians, and helped to arrange distribution of *Animal Farm* through

Nineteen Eighty-Four.[87] Rights to the Burmese, Chinese, Danish, Dutch, French, German, Finnish, Hebrew, Italian, Japanese, Indonesian, Latvian, Norwegian, Polish, Portuguese, Spanish, and Swedish translations were arranged and produced by the State.[88] The IRD, for example, bought rights for the Burmese edition and, through the Orient Publishing Company in Hong Kong, arranged for an illustrated Chinese edition as well.[89]

Orwell was certainly aware of the dubious political uses to which *Animal Farm* could be put. In 1946, a Portuguese publisher in Lisbon, Livraria Popular de Francisco Franco, published a translation by Almirante Alberto Aprá entitled *O Porco Triunfante* (The Triumphant Pigs).[90] Shocked by the possibility that the publisher was tied to Franco's government, Orwell was apparently willing to overlook publishing in Salazar's Portugal, but certainly not with a press that had direct ties to a government that he had personally fought against. Orwell wrote to his agent Leonard Moore on November 9, 1945:

> I could not consider letting . . . [Livraria Popular de Francisco Franco] have the book if they have any connection with Spanish fascists. . . . It could do me a great deal of harm in this country if it got out, as it would. I know of course that Portugal itself has a semifascist regime and censorship of books must be pretty strict there, but it is a different matter to be definitely used as propaganda by Franco's lot.[91]

Moreover, a Dutch newspaper that had serialized *Animal Farm* had political ties to a reactionary and right-wing organization. As Orwell wrote to Moore:

> As to the Dutch publication of *Animal Farm*, I enclose a rather alarming letter from the publishers, which you might perhaps deal with. I am sure I don't know what arrangements we made about serialization, but if anything irregular is happening, do please try and put a stop to it. As to the paper which is serialising it being "reactionary," I don't know that we can help that. Obviously a book of that type is liable to be made use of by Conservatives, Catholics, etc.[92]

sented as the object of even human admiration: "We are troubled by the animals of lower classes similar to you human beings struggling with labor problems," Napoleon declares.[82]

The *kamishibai* were far from effective in that they racialized the workers as animals, and rendered their relations to the means of production more transparent. Still, they served many functions aside from their role as anti-communist propaganda. The transmission itself became a means through which the occupying powers and its labor authorities could control, assess, and monitor the activities and tendencies of what was mostly a Korean and non-Japanese labor movement.[83] In a report on "Reactions over the Showing of *Animal Farm*," an official wrote:

> The theme of the play was expressed in animal terms. This, from the standpoint of the workers, is very unpleasant because workers were represented by animals such as sheep, horses and pigs. It is hard to understand why labor officials showed such a picture. . . . [Some workers] thought it meant [they] must get rid of [the] labor bosses.[84]

As one historian has written, "C. I. & E. encouraged conservative moves toward control in the moral sphere as the deepening Cold War set SCAP on its notorious 'Reverse Course' in favor of personalities and policies grounded in the old prewar, anti-communist authoritarianism."[85]

These publication campaigns structured, and further consolidated, Orwell's relationship to the State. As the IRD's Adam Watson wrote, they were a means of keeping Orwell "in the picture."[86] During the summer of 1949, though debilitated physically by tuberculosis, Orwell devoted a considerable amount of his remaining energies arranging other similar agreements and projects with the IRD and the US government. He communicated with the IRD on numerous occasions, not only about the Russian translation of *Animal Farm*, but about other initiatives involving the dissemination of *Nineteen Eighty-Four*—which had been published to widespread acclaim only two months after he met with them in June 1949—as well. In August, he put together a list of the various translations of *Animal Farm* that had been completed, and then submitted it the IRD to enable them to pursue similar projects with his more recent work: "I enclose three copies of the Telugu translation of *Animal Farm*," Orwell wrote Leonard Moore in a letter about the IRD's plans for a similar translation of

ing. In Ankara, Bangkok, Montevideo, and Rangoon, the IRD asked its officers to monitor whether or not the work aroused any "resentment among Communists," the better to be able to identify them as possible subversive subjects.[77]

While for the British the possibility of misreading was an occasion to produce other adaptations of other works that conformed and adhered more closely to the semiotics of local and indigenous cultures,[78] the United States, on the other hand, employed Orwell's work as a means of controlling and extending its political, economic, and, to a lesser extent, cultural authority through the very process of the transmission of Orwell's work. For example, in postwar Japan—which was under US Military Occupation from 1946 to 1952 as part of the Potsdam Accords—the American-dominated Supreme Command Allied Powers (SCAP) was faced with a vibrant and growing labor movement, which by February 1947 had posed a formidable resistance to the new terms of American economic development and investment there. As Misao Miyoshi writes:

> Assisted by the intensifying food and employment crisis throughout 1946 and spear-headed by Korean and non-Japanese residents, unions were organized on an immense scale and prepared a united front for a general strike in February 1947. . . . Although it began with SCAP's blessing and ended with SCAP's alarmed intervention, still it was as close as Japan ever came to worker's revolution.[79]

To produce this working-class movement as a threat, the SCAP's civilian division adapted *Animal Farm* in the popular form of a *kamishibai*, hanging scrolls composed of thirty-three large and colorful, cartoon-like panels that narrated a condensed and markedly revised version of Orwell's satire. Composed by the United States Army's Civil Information and Education branch, the *kamishibai* were distributed to dozens of corporations, factories, government offices, and over forty labor unions, including the Hitachi Electric Workers Union, the Gumma-ken Teachers Union, the Takasaki National Railway Worker's Union, among others.[80] Displayed prominently in the reconstructed factories, they were not only intended to democratize the labor movement,[81] but also to present Japanese and Korean workers with a significantly altered and abbreviated adaptation of Orwell's fable. The pigs were repre-

structed its authority in the "Third World"—itself a Cold War concept[70]—they did so by adapting and rewriting Orwell's work to conform to local cultural conditions: "With a skillful story-teller one should have thought that [*Animal Farm*] could be made into a very effective piece of propaganda down to a village-audience level," an official wrote about a cartoon version of *Animal Farm*.[71] In Malaya, the site of Britain's longest colonial conflict after the Second World War (1948–1960), there was an effort to make a less "English" production of *Animal Farm*. In Egypt as well, where British authority faced mounting anti-colonial challenges to King Farouk, the IRD viewed *Animal Farm* as particularly "relevant" to conditions there. Reducing the Arabic language to Islam, Ernest Main wrote Ralph Murray, the head of the IRD, that translating *Animal Farm* "is particularly good for Arabic in view of the fact that both pigs and dogs are unclean animals to Moslems."[72] Shifting the emphasis away from the representations of Soviet communism and Western capitalism, the IRD illustrated the work, portraying the fictional character Napoleon not only as communist, but as an Englishman, thus conflating anti-communism with anti-colonialism.[73]

This process of dissemination involved the IRD's arranging for and financing cartoon strips of *Animal Farm*, featuring about ninety panels that were to run daily over a three-month period in local papers in dozens of countries, and in dozens of languages. The IRD purchased the rights to these in Borneo and Malaya, and published translations of the cartoon strip in New Delhi, Rangoon, Eritrea, Bangkok, Saigon, Caracas, Lima, Mexico City, Karachi, Ankara, Cyprus, Bogotá, Reykjavík, Rio de Janeiro, Singapore, Colombo, Ceylon, Benghazi, and Montevideo.[74] The British diplomatic post in Singapore, "considerably interested in the project," translated these strips into Chinese, Vietnamese, Malay, and French for distribution throughout Southeast Asia.[75] In Mexico City, it was published in *La Prensa*; in New Delhi, in the *Times of India*; in Burma, in *The Nation* and *Bamakkhit*; and in Colombo, it was translated into Tamil and Sinhalese.[76]

While the encoded meaning of the various adaptations could not be controlled and had multiple valences in different cultural contexts, the works, nevertheless, produced communism as a threat through the very process of its distribution. In memorandum after memorandum, the IRD expressed a noticeable concern that while *Animal Farm* did not necessarily achieve its intentions of constituting anti-communist colonial subjects, it would, nevertheless, produce "communist reactions" from those who resisted its "Western" mean-

hearted and enthusiastic approval of our aims."[57] They discussed a book-publishing project, for which Orwell recommended his former publisher Victor Gollancz, who had brought out his *The Road to Wigan Pier*. Orwell also suggested several other writers for the IRD to hire: D'Arcy Gille, the *Manchester Guardian*'s Paris correspondent, the biologist C. D. Darlington, and the historian Franz Borkenau, author of *The Spanish Cockpit*.[58]

Orwell's collaboration with the State was reproduced in the form of a relationship between the state and his works.[59] In Iran, for example, the Foreign Office's Central Office of Information, anxious about the Soviet Union's activity in Azerbaijan, provided funds to Ali Javahir Kalam, the editor of the Tehran magazine *Hoor,* to translate and publish Orwell's *Animal Farm* in Farsi (*Inqilab-i hayavanat: girdavardah*, "The Revolution of the Animals").[60] In India, it financed Janamanci Ramakrsna's Telugu translation of *Animal Farm*, *Pasuvula divanam*: *uhakalpitamaina peddakatha* ("Animal Farm: A Fairy Tale"); in Kerala, a state in southwest India, it published and distributed a Malayalam translation by Em. Pi. Rosi (*Animal pham: oru palankatha*).[61] In Athens, it published a Greek translation;[62] in Indochina, it published a Vietnamese one;[63] and in Bandung, Indonesia, *Animal Farm* was published as *Negara Binatang*.[64] On April 4, 1949, Ernest Main of the Information Department of the British embassy in Cairo wrote to the head of the IRD, Ralph Murray, that the embassy's staff was "very enthusiastic about the idea of an Arabic translation of *Animal Farm*."[65] "It is generally agreed that [*Animal Farm*] would have excellent propaganda value and wide popular appeal in the Middle East," Rodwick Parkes, an information counselor at the British embassy in Cairo, wrote to the IRD's Ralph Murray.[66] With the assistance of the US Information Exchange (the predecessor of the US Information Agency), the IRD found, for a translator, Abbas Hafez, an editor of the Arab News Agency in Cairo who had translated Winston Churchill's speeches as well as his *War Memoirs* into Arabic.[67] The book was published by the Al-Ma'arif Publishing House, a major Egyptian publisher that had the ability to distribute throughout the Middle East—in Beirut, Baghdad, Khartoum, Mecca, Bahrain, Aden, and throughout North Africa.[68] Illustrated by a young Armenian artist, the Arabic translation was to "contain no references to the Information Department of the Embassy or the United States Information Exchange."[69]

If the dissemination of Orwell reinscribed the process by which both the United States and Britain methodically and laboriously con-

branch of the Congress for Cultural Freedom when researching her book *The Origins of Totalitarianism*.[46] Literary organs, such as the *Partisan Review*, were financially aided by the State Department.[47] The Congress for Cultural Freedom funded performances of the Boston Symphony in Paris. It produced Virgil Thompson's adaptation of Gertrude Stein's *Four Saints in Three Acts*; it sent African-American musicians like Leontyne Price, Dizzy Gillespie, and Marian Anderson on tour throughout Western and Eastern Europe to stymie criticism of American racism.[48] William Faulkner was avidly promoted by the State Department to ensure that he would receive the Nobel Prize in Literature, as a cultural ambassador.[49] Approximately two hundred million dollars were spent annually to purchase the cultural and political support of intellectuals and artists to produce a specific relation to culture.[50]

The Congress's efforts were reinforced by those of the IRD. Under the cover of publishers including Oxford University Press, Penguin, Allen Lane, and Fredrick Warburg,[51] the IRD disseminated works by a dominant group of English intellectuals. It published Bertrand Russell's *Why Communism Must Fail*, disseminated essays by figures such as Richard Crossman, a Labor MP who edited the famous collection of anti-communist essays, *The God that Failed*; Harold Laski, author of *Faith, Reason, and Civilization*; and Ruth Fischer, the author of *Stalin and German Communism*.[52] As Tom Braden, a CIA officer who later became a television celebrity, observed, "The Cold War was and is a war fought with ideas instead of bombs."[53]

Translatio Auctoritatis[54]

Initiatives like these structured Orwell's involvement with Britain's IRD, which, in April 1949, asked Orwell to identify writers and publishers who could assist the British government in its anticommunist propaganda campaign mostly in Southeast Asia. The IRD's report about their meeting with Orwell was entitled "Communist Strategy in South East Asia."[55] Annotated by a member of the British Secret Intelligence Service named Lieutenant Colonel Leslie Sheridan, the IRD's memorandum recounted the substance of its conversation with Orwell; "I discussed some aspects of our work with him in great confidence," the IRD's Celia Kirwan wrote. She informed Orwell of the IRD's efforts to "expose" the "Soviet repression of the arts"[56] and to further British colonial and postcolonial aims in Southeast Asia; "Orwell was delighted to learn of them. . . . He expressed his whole-

held aid from the Greek rebels; Western involvement in Italy's 1948 election had raised no protest from Moscow; there was no more Soviet resistance to Franco in Spain after 1939; and "the revolutionary exceptions, Yugoslavia and Greece, were mainly products of local circumstance."[36] Stalin's politics, in other words, was far more about the extraordinarily repressive consolidation of power within the Soviet Union and Eastern Europe than the extension of that repression into nations or colonies outside of the region.[37]

Indeed, the very idea of "communism" respatialized and refigured the political and cultural articulation of Western authority in the aftermath of the Second World War. "Anti-communism" became the new "civilizing mission" after the war; it was the "substitute for . . . [an] earlier imperialism."[38] It was as much of an effort to both conceal the internal forms of racial oppression in the United States, as it was to define the West—in the form of democracy and freedom—against totalitarianism. To that end, in 1947, US President Harry Truman issued a National Security Council directive (NSC-4) that called for ". . . coordinating the implementation of all information measures designed to influence attitudes in foreign countries in a direction favorable to the attainment of US objective."[39] A later directive, NSC-68, stressed the need to affirm "the moral and material strength of the free world" through various forms of cultural and informational initiatives.[40] The British government issued similar pronouncements. In 1947, Britain's Foreign Minister, Ernest Bevin, informed his cabinet: "We cannot hope successfully to repel Communism only by disparaging it on material grounds. [We must] add a positive appeal to Christian and Democratic principles, remembering the strength of Christian sentiment in Europe. We must put forward a rival ideology."[41]

Part of the process of producing these threats entailed disseminating texts addressed to, and, therefore, constitutive of, those putative menaces.[42] As Frances Stonor Saunders elaborates in her book *Who Paid the Piper?*,[43] institutions such as Britain's IRD and the United States' International Congress for Cultural Freedom funded numerous magazines, institutes, exhibitions, concerts, radio stations, and academic and intellectual conferences around the world in an effort to fight the Cold War by cultural means. Financially and covertly assisted by of the Central Intelligence Agency,[44] the Congress for Cultural Freedom translated works like Albert Camus's *The Truth about the Nagy Affair*[45] and Czeslaw Milosz's *The Captive Mind* into English. The philosopher Hannah Arendt received assistance from the British

the form of communist menaces was the Information Research Department (IRD), a then-covert branch of the British Foreign Office established after the Second World War. Founded by Clement Atlee's government in January 1948, "to devise the means to combat Communist propaganda," the IRD was largely created to respond to anti-colonial challenges to British imperial authority in the emerging postcolonial world—in countries such as Burma, Indonesia, India, and elsewhere. Of particular concern to the IRD were "Soviet activities throughout South East Asia."[30] The IRD's "Outline of Communist Strategy in Southeast Asia" posited that "the rapid advance of the Chinese Communist southwards has greatly increased the direct threat to South East Asia during the last year."[31] Southeast Asia, the report continued, "presented and . . . still presents a classic example of a potentially revolutionary situation: politically dislocated." The report described Soviet leaders as unable to distinguish between the "interests of international communism and the interests of the Soviet Union."[32] It cited the communist "infiltration" of the trade union movement in Malaya, in Burma, in Indonesia, and in the Philippines.

While many of these fears resituated British colonial interests in concert with the emerging exigencies of American postwar hegemony, the idea that communism posed a threat and menace was principally founded on a set of American domestic anxieties about race and immigration, on the one hand, and the reconsolidation of the identity of the West, on the other. In 1947, the US Attorney General issued a report on immigration that claimed that over ninety percent of "American [communist] party militants were either foreign born, first generation native born, or married to foreign stock"; whereas roughly ten percent of the militants, the report found, "were of native stock, married to those [of] native stock."[33] Domestic racial anxieties reflexively articulated putative threats and menaces abroad. As George Kennan, who later became US Ambassador to the Soviet Union, wrote in his "Long Telegram," Russians were predisposed to "Oriental secrecy and conspiracy."[34] In an anonymous essay published in July 1947 in *Foreign Affairs*, Kennan remarked that the Soviet Union exhibited a "brand of fanaticism, unmodified by any of the Anglo-Saxon's traditions of compromise." [35]

There was, in fact, little historical or real material evidence to substantiate the widely held claim that the Soviet Union posed a real threat to American or British existence. As Anders Stephanson has observed, the Comintern had been dissolved in 1943; Stalin had with-

tussled with Orwell in the pages of Humphrey Slater's *Polemic*; and Sean O'Casey had refused to endorse Orwell's first novel, *A Clergyman's Daughter*, because he took umbrage at the novel's jejune, brazen, and unoriginal appropriation of Joyce's Nighttown chapter in *Ulysses*.[26]

From British Colonialism to Anti-Communism

The result of Orwell's collaboration with the IRD was that Orwell's works became immensely important to, and even helped to structure, Britain's endeavors abroad, where the IRD recast the interests of the Foreign Office to conform to the dictates of American hegemony and anti-communism in particular. Refashioning Britain's relationship to its colonies and former colonies in terms of various communist threats enabled Britain to both reassert its waning imperial power through the discourse of anti-communism, and ensure American support for its authority in countries such as Cyprus, Egypt, Greece, Iran, Kenya, Malaya, and Indonesia, where the IRD was later instrumental in overthrowing the government of Sukarno in 1965.[27] "It seems very dangerous to pretend that the troubles in Malaya are not caused by Communism but only by a kind of local banditry," the IRD's Adam Watson explained:

> As we saw in Greece, where the Greek government were for long anxious to describe the Communists only as bandits, international public opinion in the United States . . . and elsewhere is inclined to the line that when wholesale military operations are required to suppress mere internal unrest, it is in some way due to bad government. This is especially so in a colony; and instead of receiving sympathy and support from American public opinion in our praiseworthy struggle to combat the well-known international Communist menace, we shall merely be regarded as a bad colonial power coping with rebellions.[28]

In Iran, for example, the British government inferred that "the Americans were more likely to work with [the British] if it [the US government] saw the problem [in Iran] as one of containing communism rather than restoring the position of . . . [the Anglo-Iranian Oil Company]," wrote one official.[29]

One of the key governmental institutions that were part of this process of refiguring and refashioning threats to the colonial order, in

The idea that threats and menaces to cultural and political authority were precisely those that were concealed only to be later revealed as a knowledge and power over that secret was at the center of the principle and expression of "crypto-communism" itself. Indeed, Orwell's list produced what was public knowledge about various writers' communist affiliations in the form of a secret. George Bernard Shaw, for example, whom Orwell describes as consistently pro-Soviet[16] had visited Moscow in July 1931 on the occasion of his seventy-fifth birthday, returning as an ardent supporter of the Soviet Union: "The society which has established itself and is being worked out in Russia is a Fabian society," Shaw wrote.[17] In his *Prefaces*, Shaw sought to justify the elimination of Russian peasantry. "Peasants will not do," Shaw said, arguing that Stalin's political purges of the 1930s were a way of "weeding the garden."[18] The lawyer D. N. Pritt, whom Orwell wrote "was almost certainly an underground member," was on record as having been "completely satisfied that the accused [in the Moscow trials] were fairly and judicially treated."[19]

Yet, Orwell ignored the complexity of the communist movement of the 1930s.[20] Several of those whom he listed were not members of the Communist Party. George Padmore, for example, had, in fact, been expelled from the Communist Party in 1933.[21] Moreover, Paul Robeson was at no point a party member, and when he offered to join the Party's ranks in 1953, the Communist Party flatly rejected his application.[22] In fact, Orwell's list may have contributed to the State's surveillance of several of those whom he listed. Robeson was deemed by the Home Office to be a "nuisance," and, from 1949 onward, his movements throughout England were monitored and closely followed by the Home Office.[23] J. D. Bernal, the *Economist* editor J. G. Crowther,[24] and novelist Louis Golding were also refused visas to attend the Cultural and Scientific Conference for World Peace at the Waldorf Astoria Hotel in New York a month later, May 25, 1949.[25]

The list also settled old literary scores. Peter Smollet, whom Orwell accurately surmised was a Soviet agent, had, as an official in the Ministry of Information, most likely exerted pressure on the publisher Jonathan Cape to reject *Animal Farm* on the grounds that it would jeopardize Britain's cordial relations with the Soviet Union during the war; Martin Kingsley, the editor of *The New Statesman*, whom Orwell suitably describes as a "decayed liberal," had rejected Orwell's "Spilling the Spanish Beans," an essay he wrote shortly after returning from Barcelona in 1937; Konni Zilliacus, the MP from Gateshead, had

historian Isaac Deutcher was a "Polish Jew"; that Ian Mikardo, a columnist at the *Tribune*, was "silly" and "Jewish"; that the writer Cedric Dover was "Eurasian"; that Paul Robeson was a "US Negro" and "very anti-white"; that the MP Konni Zilliacus was "Finnish" and "Jewish"; that the biologist J. D. Bernal was "Irish"; that Louis Adamic was "Jugo-Slav" and "very anti-British"; that Vera Dean was "Russian"; and that the French intellectual E. Mounier, author of *La Pensée de Charles Péguy* (1931) was "slimy."[9]Indeed, Orwell once wrote to his friend Dwight McDonald that he could "smell" a crypto-communist.[10] Irish and Scottish writers, such as Sean O'Casey, Liam O'Flaherty, and Hugh McDiarmid, were recast and refashioned as communist threats: "I think we should pay more attention to the small but violent separatist movements which exist within our own island," Orwell wrote in 1946; "They may look very unimportant now, but, after all, the *Communist Manifesto* was once an obscure document, and the Nazi party had only six members when Hitler joined it."[11]

From the one hundred and thirty-five names in the notebook, Orwell drew up a more limited list of thirty-five, which he sent to the Information Research Department (IRD) on May 2, 1949.[12] "It isn't very sensational and I don't suppose it will tell your friends anything they don't know," he wrote the IRD; "At the same time it isn't a bad idea to have the people who are probably unreliable listed."[13] This list—whose contents, it should be stressed, we can only infer from Orwell's annotations in his notebook (the list in the IRD's possession remains classified as a state secret by the British government)[14]—included the historian E. H. Carr, the economist G. D. H. Cole, the Dean of Canterbury Hewlett-Johnson, the *New Statesman*'s Martin Kingsley, P. M. S. Blackett, W. P. and Zelda Coates, the journalist Walter Duranty, the pundit and MP Tom Driberg, the writer Cedric Dover, the *Picture Post*'s Tom Hopkinson, the MP Lester Hutchinson, the *News-Chronicle*'s Stefan Litauer, the *Observer*'s Iris Morley, John Macmurray (author of *The Clue to History*), the poet Nicholas Moore, the novelist Liam O'Flaherty, the *News-Chronicle*'s Ralph Parker, the MP D. N. Pritt, the Pan-African Federation's George Padmore, Beaverbook Press's Peter Smollet, the Navy commander Edgar P. Young, the writer Konni Zilliacus, as well as seven other individuals whose identities still remain a state secret. Of these seven figures whose identities are unknown, Orwell is even reported to have listed the name of his tax inspector.[15]

Orwell and Empire: Anti-Communism and the Globalization of Literature

Andrew N. Rubin

For decades, George Orwell's blue quarto notebook, filled with the names of one hundred and thirty-five "crypto-communists and fellow travelers," languished, mostly unexamined, in the George Orwell Archives in London, attracting only passing interest from the few scholars granted permission by Orwell's estate to examine the material. In his 1980 biography of Orwell, Bernard Crick, for example, made only a brief allusion to the list, writing that Orwell worried about "communist infiltration . . . and kept a notebook of suspects."[1] Many of those listed, Crick said, "are plausible as possible underground or front members, but a few seem far-fetched and unlikely."[2] A decade later, Orwell's authorized biographer Michael Shelden speculated that Orwell was "engaged in a continuous exercise of determining who was sincere and who was not." The notebook was "primarily to satisfy [Orwell's] own curiosity," Shelden wrote.[3]

The notebook included the names of those whom Orwell suspected of having affiliations with the Communist Party, or sympathies with the very idea of "communism."[4] Among them, he mentioned poets such as Stephen Spender, whom he described as a "sentimental [communist] sympathizer," "very unreliable," and "easily influenced."[5] George Bernard Shaw was, he wrote, "no sort of tie-up, but reliably pro-Russian on all major issues."[6] The historian A. J. P. Taylor was "anti-American"; Isaac Deutcher was "a sympathizer"; Richard Crossman was a "political climber" and "too dishonest to be an outright f[ellow] t[raveler]"; J. B. Priestley was "a strong sympathizer," "very anti-USA," and "makes huge sums of money in the USSR."[7] The Scottish poet Hugh McDiarmid was "probably reliably pro-Russian" and "very anti-English." C. Day Lewis was "not completely reliable" and the Irish playwright, Sean O'Casey, was "very stupid."[8]

Orwell's notebook of "crypto-communists and fellow-travelers" inscribed "communism" in the form of various threats to the homogeneity of English culture. He observed, for example, that the

Jacobi, Renate. «Nasib.» *Encyclopaedia of Islam*. Vol. 7. Leiden: Brill, 1968. 978-83.

___________. «The *Khayal* Motif in Early Arabic Poetry.» *Oriens* 32 (1990): 50-64.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

Schimmel, Annemarie. *As Through A Veil: Mystical Poetry in Islam*. NY: Columbia UP, 1982.

Sells, Michael. *Desert Tracings: Six Classic Arabian Odes by 'Alqama, Shanfara, Labid, 'Antara, Al-A'sha, and Dhu al-Rumma*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1989.

___________. «Ibn 'Arabi's Polished Mirror: Identity Shift and Meaning Event.» *Mystical Languages of Unsaying*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1994. 63-89.

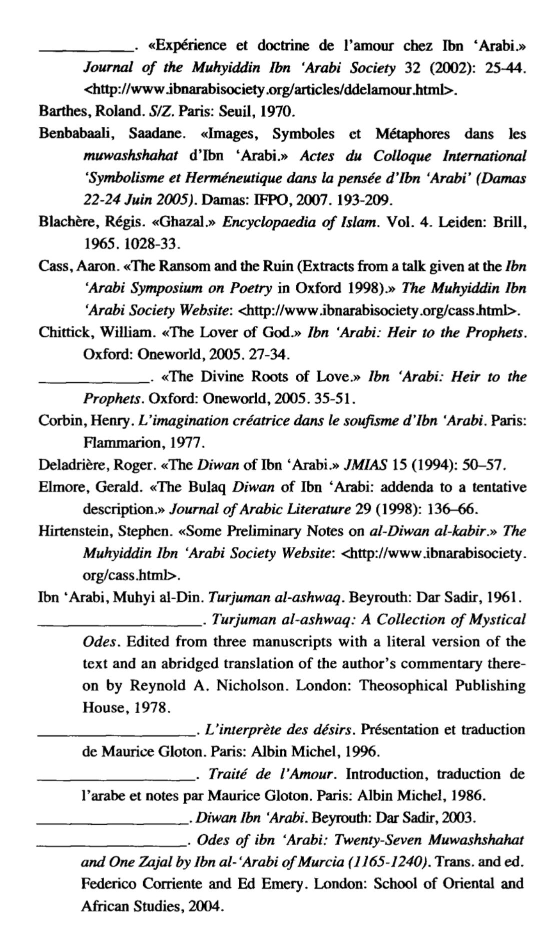
___________. «Ibn 'Arabi's Garden Among the Flames: The Heart Receptive of Every Form.» *Mystical Languages of Unsaying*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1994. 90-115.

___________. «Longing, belonging, and pilgrimage in Ibn 'Arabi's *Interpreter of Desires*.» *Languages of Power in Islamic Spain*. Ed. Ross Brann. Bethesda, MD: CDL P, 1997. 178-96.

___________. *Stations of Desire: Love Elegies from Ibn 'Arabi and New Poems*. Jerusalem: Ibis, 2000.

Stern, Samuel. *Hispano-Arabic Strophic Poetry: Studies*. Oxford: Clarendon P, 1974.

Stetkevych, Jaroslav. *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic nasib*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1993.



__________. «Expérience et doctrine de l'amour chez Ibn 'Arabi.» *Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society* 32 (2002): 25-44. <http://www.ibnarabisociety.org/articles/ddelamour.html>.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

Benbabaali, Saadane. «Images, Symboles et Métaphores dans les *muwashshahat* d'Ibn 'Arabi.» *Actes du Colloque International 'Symbolisme et Herméneutique dans la pensée d'Ibn 'Arabi' (Damas 22-24 Juin 2005)*. Damas: IFPO, 2007. 193-209.

Blachère, Régis. «Ghazal.» *Encyclopaedia of Islam*. Vol. 4. Leiden: Brill, 1965. 1028-33.

Cass, Aaron. «The Ransom and the Ruin (Extracts from a talk given at the *Ibn 'Arabi Symposium on Poetry* in Oxford 1998).» *The Muhyiddin Ibn 'Arabi Society Website*: <http://www.ibnarabisociety.org/cass.html>.

Chittick, William. «The Lover of God.» *Ibn 'Arabi: Heir to the Prophets*. Oxford: Oneworld, 2005. 27-34.

__________. «The Divine Roots of Love.» *Ibn 'Arabi: Heir to the Prophets*. Oxford: Oneworld, 2005. 35-51.

Corbin, Henry. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*. Paris: Flammarion, 1977.

Deladrière, Roger. «The *Diwan* of Ibn 'Arabi.» *JMIAS* 15 (1994): 50–57.

Elmore, Gerald. «The Bulaq *Diwan* of Ibn 'Arabi: addenda to a tentative description.» *Journal of Arabic Literature* 29 (1998): 136–66.

Hirtenstein, Stephen. «Some Preliminary Notes on *al-Diwan al-kabir*.» *The Muhyiddin Ibn 'Arabi Society Website*: <http://www.ibnarabisociety.org/cass.html>.

Ibn 'Arabi, Muhyi al-Din. *Turjuman al-ashwaq*. Beyrouth: Dar Sadir, 1961.

__________. *Turjuman al-ashwaq: A Collection of Mystical Odes*. Edited from three manuscripts with a literal version of the text and an abridged translation of the author's commentary thereon by Reynold A. Nicholson. London: Theosophical Publishing House, 1978.

__________. *L'interprète des désirs*. Présentation et traduction de Maurice Gloton. Paris: Albin Michel, 1996.

__________. *Traité de l'Amour*. Introduction, traduction de l'arabe et notes par Maurice Gloton. Paris: Albin Michel, 1986.

__________. *Diwan Ibn 'Arabi*. Beyrouth: Dar Sadir, 2003.

__________. *Odes of ibn 'Arabi: Twenty-Seven Muwashshahat and One Zajal by Ibn al-'Arabi of Murcia (1165-1240)*. Trans. and ed. Federico Corriente and Ed Emery. London: School of Oriental and African Studies, 2004.

Conférence à l'U.F.R. Orient et Monde arabe de l'Université Paris III, qui m'a fait bénéficier de son expertise relative au genre du *muwashshah*.

2 Nous travaillerons ici à partir du texte de la première édition imprimée de ce Diwan, aussi appelé *Diwan al-shaykh al-akbar* ou *Diwan Ibn 'Arabi* (Bulaq 1855) republié à Beyrouth par Dar Sadir en 2003.

3 Il nous faut mentionner ici le fait que les thèmes et l'imagerie du *nasib* et du *ghazal* dominent très largement l'ensemble du *Turjuman*. Toutefois, il est important de noter qu'un léger changement de style est perceptible après le 30ème poème. Les odes deviennent plus courtes, les références à la tradition poétique bédouine moins nombreuses, et quelques allusions à des thèmes plus «bucoliques» (jardins, fleurs, oiseaux) apparaissent. Ces quelques éléments ne nous semblent cependant pas assez significatifs pour contrebalancer la prédominance des scènes de la vie bédouine. Par ailleurs, il est très intéressant de noter que la quasi-totalité des trente-cinq poèmes du *Turjuman* reproduits quelques années plus tard dans les *Muhadarat al-abrar wa-musamarat al-akhyar* font partie de ces trente premiers poèmes dans lesquels l'influence de la tradition poétique bédouine est la plus manifeste (Voir Ibn 'Arabi, «Tableau de références,» *L'interprète des désirs* 43).

4 A partir de maintenant, nous utiliserons la notification suivante pour faire référence aux différents *muwashshahat:* M. x/y avec 'x' désignant le numéro du *muwashshah*, et 'y' le numéro de la strophe. En ce qui concerne 'x', nous suivrons la numérotation donnée dans l'édition trilingue des vingt-sept *muwashshahat* et un *zajal* par F. Corriente et E. Emery. Il est à noter à ce sujet que contrairement à l'édition en arabe de Beyrouth (Dar Sadir, 2003), l'édition trilingue traite le *zajal* séparément en fin de recueil. Pour ce qui est de 'y', le zéro ('0') désigne le *matla'*.

Bibliographie

Addas, Claude. *Ibn 'Arabi ou la Quête du Soufre Rouge*. Paris: Gallimard, 1989.

____________. «Abu Madyan and Ibn 'Arabi.» *The Muhyiddin Ibn 'Arabi Society Website:* <http://www.ibnarabisociety.org/cass.html>.

____________. «A propos du *Diwan al-ma'arif* d'Ibn 'Arabi.» *Studia Islamica* 1 (1995): 187–95.

____________. «Le Vaisseau de Pierre.» *Journal of the Muhyiddin Ibn 'Arabi Society* 19 (1996). <http://www.ibnarabisociety.org/articles/vaisseau.html>.

____________. «L'oeuvre poétique d'Ibn 'Arabi et sa réception.» *Studia Islamica* 91 (2000): 23–38.

De manière plus générale, il est vrai qu'il est difficile de s'imaginer aujourd'hui l'impact extraordinaire que ces *muwashshahat* devaient avoir sur leur audience de par leur dimension musicale, et la façon dont leur auteur jouait avec toute une gamme de mélodies et de textes ancrés dans la mémoire populaire.

5. Conclusion

Cette étude a montré que, loin de considérer la poésie comme un simple véhicule de diffusion d'éléments doctrinaux, Ibn 'Arabi entreprend, à travers une appropriation très originale du *nasib* bédouin, du *ghazal 'udhri* et du *muwashshah* andalou, un véritable «retour aux sources». Tandis que le *nasib* entraîne l'auteur aux sources de l'inspiration et de la prophétie, dans les déserts de l'Arabie pré-islamique, le *ghazal* le conduit des hautes sphères de l'esprit à l'érotisme de l'expérience humaine de l'amour, le *muwashshah* le ramenant à l'origine même de la sensualité, dans les Jardins d'Eden Ce mouvement de «retour aux sources» semble conduire le Shaykh al-Akbar à nous dépeindre un Islam «jahilisé». Mais cette «jahilisation» de l'Islam, cette synthèse des contraires, n'est opérée par Ibn 'Arabi que pour mieux revenir au véritable cœur de cette religion d'amour. Comme il l'exprime lui-même dans le *matla'* du *muwashshah* n° 25: «L'interprète des désirs m'a fait connaître le Généreux, le Créateur» (M. 25/0).

Le Shaykh al-Akbar apparaît alors comme un héritier qui, non seulement, préserve les trésors dont il s'estime le dépositaire, mais en révèle aussi la richesse infinie en les (ré)interprétant lui-même et en encourageant leur re-lecture perpétuelle par tout un chacun. La double mission de *warith* et de *turjuman* qui transparaît à travers cette appropriation est donc loin d'être conçue par Ibn 'Arabi en termes linéaires. L'ouverture progressive de l'éventail des significations possibles des œuvres et de l'héritage poétique et spirituel dont elles sont porteuses tendrait plutôt à dessiner un cercle, «la distance de deux arcs» enfin réunis.

Notes

[1] Je tiens à exprimer ici toute ma gratitude à M. le Professeur Todd Lawson, Professeur au sein du Département des Civilisations Proche- et Moyen-Orientales de l'Université de Toronto, qui m'a fait découvrir la pensée extrêmement riche du Shaykh al-Akbar, et m'a prodigué tout au long de ce travail de recherche d'inestimables conseils et de précieux encouragements. Je souhaite aussi remercier M. Saadane Benbabaali, Maître de

éloignée des hautes sphères doctrinales de la tradition hispano-orientale que des pratiques populaires du Soufisme marocain. Ibn 'Arabi est quant à lui issu d'un milieu bien différent, mais la précocité et la force de ses premières expériences spirituelles le rendent assez naturellement sensible à la démarche d'Abu Madyan. En 586 A.H., après avoir étudié avec les maîtres andalous de l'école d'Almeria pendant quelques années, le Shaykh al-Akbar décide donc de continuer sa formation auprès des disciples d'Abu Madyan. De ce dernier, il gardera la volonté de mettre la pensée et la pratique soufies à la portée de tous, tout en se refusant (contrairement à son maître) à céder quoi que que ce soit de la complexité et de la richesse du mysticisme musulman. Une telle approche se situe dans la logique du double rôle de *warith* et de *turjuman* des connaissances divines dont Ibn 'Arabi se sentait investi, et elle semble avoir trouvé son expression la plus parfaite dans les vingt-sept *muwashshahat* et le *zajal* du Shaykh al-Akbar qui sont parvenus jusqu'à nous.

A travers ces poèmes du *Diwan,* comme à travers ceux du *Turjuman*, Ibn 'Arabi cherche avant tout à encourager la création de sens par son lecteur/auditeur, afin de permettre à ce dernier d'accéder à l'expérience mystique d'amour. De ce point de vue, le texte des *muwashshahat* est un véritable bijou. Dans un article intitulé «Images, Symboles et Métaphores dans les *muwashshahat* d'Ibn 'Arabi», Saadane Benbabaali jette la lumière sur les mécanismes utilisés par le Shaykh al-Akbar pour atteindre son but. Benbabaali explique d'abord «l'usage habile et inspiré que fait Ibn 'Arabi de la structure strophique» (198) pour exprimer sa pensée. Puis, il se penche sur la composition interne des strophes, et souligne: «Ces segments se prêtent chez Ibn 'Arabi à un usage syntaxico-sémantique original. Ils permettent, par une succession de courtes propositions, de "donner à voir", de manière fulgurante, des états spirituels. Ce sont de vrais éclairs qui illuminent le lecteur par de brèves formules réduites à la plus simple expression» (199). De façon encore plus subtile, il examine l'introduction par le poète de rimes internes, et explique:

> La profusion de rimes internes permet de mener le lecteur-auditeur vers un état émotionnel semblable à celui que l'on rencontre dans le *sama'*. [...] À ce niveau, c'est la sensibilité auditive qui est sollicitée. L'aspect phonique devient prioritaire et l'auditeur devient créateur de sens à travers les sensations que procure le rythme haletant des cellules sonores. La poésie d'Ibn 'Arabi opère ainsi à tous les niveaux: formel, syntaxique, sémantique et phonique. (199-200)

Les trésors que l'amant de Dieu trouvera dans l'Eden ne se limitent d'ailleurs pas à la source la plus douce. Dans deux magnifiques poèmes composés sur des modèles d'Ibn Baqi (M. 3; M. 18), le Shaykh al-Akbar nous offre ainsi un aperçu des richesses que ces jardins renferment. Toutes sont un ravissement pour les sens: «la myrte (*al-rayhan*) [...] dans son brocart de soie (*fi sundusihi*)» qui parfume les amants (M. 3/5), «le jasmin» (*al-yasmin*) (M. 3/5), «la brise des jardins» (*nasim al-riyadi*) (M. 18/5), «le luth en bois de hêtre» (*'ud al-jan*) (M. 18/5), et «les grenades» (*al-rumman*) des cueilleurs (M. 18/5). Mais pour Ibn 'Arabi, ces parfums exhalés par les vents, ces fleurs et ces fruits représentent avant tout les connaissances divines dont l'amant pourra enfin s'enivrer une fois qu'il aura atteint l'état d'extinction à lui-même (*fana'*) dans une union finale avec son Créateur. Comme le poète l'explique dans le commentaire du *Turjuman:* «Le jardin (*rawd*) représente la station de la Synthèse (*maqam al-jam'*) en laquelle Dieu le Réel établit [les âmes éperdues d'amour] avec les qualifications ou normes adéquates pour recevoir les souffles consolateurs (*anfas*) de l'Irradiant d'Amour, souffles qui embaument en propageant un vent frais et agréable.» (*L'interprète des désirs* 133). Une fois encore, Ibn 'Arabi entreprend avec nous un véritable retour à la source (*al-mawrid*): un retour vers Dieu et l'origine de la Création, mais peut-être aussi un retour vers la sensualité du Jardin d'Eden.

Expérience du muwashshah par le lecteur/auditeur: Dimension didactique et universalisante de l'appropriation

Pour la dernière partie de cette étude, il est important de revenir sur les raisons qui, selon nous, peuvent expliquer le fait qu'Ibn 'Arabi fut l'un des premiers maîtres soufis à s'approprier les genres dits «populaires» du *muwashshah* et du *zajal*. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il nous semble que l'élément de réponse le plus convaincant réside dans l'usage du vernaculaire que le grand maître Abu Madyan avait déjà fait dans ses propres compositions (Schimmel 226). Comme Claude Addas le rappelle dans un article intitulé «Abu Madyan and Ibn 'Arabi», Abu Madyan est le maître soufi que le Shaykh al-Akbar cite le plus souvent dans son œuvre, et ce bien que les deux hommes ne se soient jamais rencontrés. L'influence de ce personnage sur Ibn 'Arabi est donc considérable. Issu d'un milieu rural extrêmement modeste, Abu Madyan quitte très jeune son Andalousie natale pour rejoindre l'Ifriqiyya. Là, le grand maître entreprend de populariser la pensée et la pratique soufies à partir de méditations sur les textes sacrés (et en premier lieu sur le Coran). Il s'agit pour lui d'atteindre une sorte de dimension intermédiaire, aussi

mots sur la racine «*r-w-h*» qui désigne à la fois le souffle de vie, l'esprit, le repos et le départ, le poète explique que ce breuvage apporte «la paix de l'âme»: «*fi 'l-rahi rahatu 'l-ruhi ya sahi*» (M. 8/4). Dans le *muwashshah* n°26 (M. 26/4), Ibn 'Arabi reprend cette même idée. Brodant à nouveau superbement sur la racine du terme «*ruh*» (vin), il ajoute que ce nectar, présent dans le cœur, contient en réalité «les sciences spirituelles» («*'ulum al-arwah*») (M. 26/1, 26/2).

Il apparaît toutefois au fil des pages que l'amant assoiffé de connaissances divines ne peut véritablement se désaltérer à n'importe quelle source. Trois *muwashshahat* font ainsi référence à la source la plus douce, «*al-mawrid al-ahla*», celle qui apporte le savoir et guide sur le droit chemin («*al-huda*») (M. 9/1). C'est à cette source que le poète incite le lecteur/auditeur à remplir son verre (M. 10/5), car elle seule est capable de dévoiler les secrets divins, de procurer les visions et les révélations les plus parfaites (M. 17/1). Il est d'ailleurs intéressant de noter à cet égard que le terme mawrid est issu de la racine «w-r-d» qui désigne à la fois un point d'eau, une source, une origine, une destination, une arrivée et une apparition. Comme l'explique le Shaykh al-Akbar dans le commentaire du *Turjuman: al-mawrid al-ahla* est «l'Aiguade ou Endroit de l'inspiration la plus suave» et il fait partie de ces «lieux suprêmes [de contemplation] pour lesquels les cœurs sont en spiration d'amour (*ta'ashshuq*), dans lesquels les esprits (*arwah*) sont éperdument énamourés et pour lesquels les Acteurs divins (*'ummal ilahiyya*) sont à l'œuvre.» (*L'interprète des désirs* 59).

Mais l'aspect le plus intéressant, dans le cadre de cette étude sur l'appropriation du *muwashshah* par Ibn 'Arabi, est le fait que cette source se situe dans les Jardins d'Eden. Pour l'évoquer, le Shaykh al-Akbar fait alors naturellement appel à toute l'imagerie des jardins en fleurs de son Andalousie natale.

Le fait que les Jardins d'Eden constituent l'endroit béni où les amants de Dieu trouveront enfin les remèdes à leurs maux est clairement attesté dans le *muwashshah* n°11. Ainsi après une évocation d'*al-mawrid al-ahla* et de la parfaite vision de Dieu que cette source procure, le poète relate la scène suivante:

> Vers les dunes de sable (*al-kathib*), mes désirs m'appelèrent,
> Vers l'Aimé, de l'appel du soupir ardent,
> Alors je dis: 'O, mon Docteur (*tabibi*), y a-t-il un remède
> (*raq*) pour moi?'
> Et il dit: 'Mon ami, cela sera dans l'Eden'. (M. 11/2).

après chaque strophe, le *muwashshah* apparaît alors comme une fine tapisserie constituée d'un subtil enchevêtrement de références religieuses et d'allusions érotiques, et l'évocation finale de la servante dédaignée perd de sa brutalité, préparée à la fois par une ultime répétition du *matla'* et le *ghusn* de la sixième strophe.

Outre cette technique de «broderie», la réinterprétation que fait Ibn 'Arabi de l'héritage du *muwashshah* passe également par le symbolisme nouveau qu'il assigne aux jardins fleuris de l'Andalousie dans lesquels le fou d'amour trouvera enfin les remèdes à son affection.

Le sujet classique de la maladie d'amour constitue en effet l'un des thèmes les plus travaillés dans les *muwashshahat* du Shaykh al-Akbar. Les poèmes n°3 (M. 3, sur un modèle d'Ibn Baqi) et n°19 (M. 19) nous offrent de superbes exemples de variations sur ce thème. Le *matla'* du *muwashshah* n°3 décrit ainsi la crise de jalousie dont souffre l'amant («*al-'ashiqu 'l-ghayran*») en découvrant que «les secrets des essences» («*sara'iru 'l-a'yan*») se présentent à qui veut (M. 3/0). Les quatre premières strophes s'attardent ensuite sur les symptômes de cette maladie d'amour provoquée tant par la présence que par l'absence de l'Aimé(e): «l'insomnie» («*al-suhd*»), «le sentiment d'humiliation» («*al-dhull*») et «la tristesse » («*al-huzn*»), face à une passion qui a toujours été et sera toujours le maître absolu («*al-hawa sultan*») (M. 3/1, 3/2, 3/3). De la même manière, le poème n°19 (M. 19) développe le thème plus avant: au «chagrin» («*al-asaf*») (M. 19/1) illustré par des torrents de larmes (M. 19/2) s'ajoutent maintenant «les soupirs sombres de la douleur» («*sababa al-kamad*») (M. 19/3), ainsi que «l'agonie» («*law'a*») (M. 19/4) provoqués par la séparation. Car comme nous le rappelle superbement Ibn 'Arabi dans la *kharja*, c'est avant tout de l'inconsistance de l'amour et de la douleur de la séparation qu'il s'agit: «Le jour de son départ m'a laissé comme fou/Il n'y a plus de force en moi après lui maintenant qu'il est parti. Non, non...!» («*awda'ani yawma baynihi khabala/la sabra li ba'dahu waqad rahala/la la*») (M. 19/5).

Parce qu'«un cœur souffrant est toujours assoiffé» (M. 22/3), l'amant pense trouver le remède à son tourment dans le vin mystique qui lui procurera l'ivresse de la connaissance divine (M. 23 sur le modèle d'Ibn Zuhr). Ici c'est le motif des *khamriyyat* (très peu développé dans le *Turjuman al-ashwaq*) que le Shaykh al-Akbar s'approprie. Comme il le souligne dans deux poèmes sur le modèle d'Ibn Baqi (M. 7) et Ibn Quzman (M. 8), la consommation de ce vin mystique, mêlé aux larmes de l'amant, est tout à fait licite (M. 7/5; M. 8/3, 8/4). Par un superbe jeu de

En ce qui concerne la forme tout d'abord, Stern remarque de façon assez intéressante que le Shaykh al-Akbar fut l'un des premiers à enrichir le *muwashshah* classique en divisant le *ghusn* en deux parties, et en faisant porter à chacune d'elle une rime distincte (Stern 18). De même, Stern explique comment pour le *muwashshah* n°22 (M. 22) Ibn 'Arabi s'est inspiré d'un *zajal* d'Ibn Quzman qu'il a retravaillé. De ce dernier, il a repris le *matla'*, mais «a divisé chacun des deux hémistiches en deux parties et a introduit des divisions dans la rime des *asmat* [afin qu'elles correspondent à cette division originelle du *matla'*].» (Stern 84-85). Ces innovations stylistiques font penser aux variations sur des thèmes classiques auxquelles les maîtres de la musique baroque s'adonneront quelques siècles plus tard (Sanders 39).

Pour ce qui est du fond, l'usage que le Shaykh al-Akbar fait du *muwashshah* reste proche de celui des auteurs classiques dont il s'inspire. Les passages évoquant le thème de l'amour (sur le modèle du *ghazal*) se mêlent ainsi aux vers qui font l'éloge du Bien-Aimé (sur le modèle du panégyrique ou *madih*). Quant aux allusions plus ou moins directes au vin et à l'ivresse qu'il procure (sur le modèle des *khamriyyat*), elles sont également très nombreuses. La différence entre les poèmes d'Ibn 'Arabi et ceux de ses prédécesseurs tient à l'introduction de multiples références religieuses (essentiellement coraniques) qui laissent peu de doutes sur l'identité du Bien-Aimé que l'on peut tantôt identifier à Dieu, tantôt à son Prophète Muhammad (M. 14; M. 15).

De façon assez intéressante, l'imagerie du *ghazal 'udhri* évoquée plus haut apparaît au détour des vers. Ainsi, «la gazelle des Banu Thabit» (*zaby*) se dévoile dans la *kharja* du *muwashshah* n°2, empruntée à Ibn 'Ubada (M. 2/5). De même, Ghaylan et Qays sont cités dans le *muwashshah* n°3 imité sur un modèle d'Ibn Baqi (M. 3/3). Parmi les personnes qui font traditionnellement obstacle aux projets des amoureux, *al-'adhil*, le censeur (M. 2/2; M. 7/5), et *al-raqib*, l'espion (M. 3/0), sont également présents. Mais il est essentiel de souligner le fait qu'Ibn 'Arabi réinterprète toute cette imagerie dans un sens nouveau. Le *muwashshah* n°24, dont la célèbre *kharja* a été reprise d'un *matla'* par Ibn Bajja, nous offre un parfait exemple de cette réinterprétation. La sensualité exprimée à la fois dans le *matla'* («*ala bi-'abi man dammahu sadri*») et dans la *kharja* («*ajurru dhayli ayyama jarri/fa-'usilu minka 'l-sukra bil-sukri*») est frappante. À première vue, elle semble contraster quelque peu avec les références religieuses explicites présentes dans les cinq premières strophes du poème. Mais si l'on se souvient que le *matla'* devait jouer le rôle de refrain, répété par un chœur

est intéressant de souligner le fait que les premières anthologies de *muwashshahat*, dont le fameux ouvrage d'Ibn Sana' al-Mulk est un exemple, datent du milieu du XII^e siècle, période qui correspond aux années de jeunesse d'Ibn 'Arabi. L'existence de ces anthologies à l'époque témoigne du fait que, du statut de genres «populaires» quelque peu dénigrés, le *muwashshah* et le *zajal* avaient achevé d'acquérir leurs lettres de noblesse, et que les poèmes cités dans ces ouvrages de référence étaient déjà considérés comme appartenant à un héritage poétique, une tradition littéraire digne d'être préservée. Mais l'élément le plus significatif est une fois encore ce véritable «retour aux sources» du genre entrepris par le Shaykh al-Akbar à une époque où les *washshahun* d'Orient commençaient eux aussi à acquérir le statut d'auteurs classiques, remplaçant ainsi progressivement leurs prédécesseurs andalous (Stern 74). Une fois encore, l'appropriation très particulière d'un genre poétique par Ibn 'Arabi semble illustrer la mission de *warith*, d'héritier, qu'il entend assumer dans le domaine spirituel comme dans le domaine littéraire et qu'il évoque dans les *muwashshahat* n°4 et 27 (M. 4; M. 27).[4]

Symbolisme du Jardin d'Eden

L'usage du *muwashshah* et du *zajal* par Ibn 'Arabi, et en particulier la grande proximité avec les œuvres profanes des auteurs classiques de ces deux genres, ont suscité bien des interrogations quant aux motivations du Shaykh al-Akbar. Stern fut probablement l'un des premiers chercheurs à esquisser quelques éléments de réponse, en mentionnant trois hypothèses qui lui semblaient plausibles: un désir de la part d'Ibn 'Arabi d' «assurer une plus grande popularité à ses poèmes religieux en les adaptant à la mélodie et à la structure familières d'un *muwashshah* célèbre», une volonté de «sanctifier une forme poétique en l'élevant à un niveau supérieur», et «une attirance pour la [prouesse] technique [que représente] la *mu'arada*» (Stern 86). Il nous semble que l'appropriation par Ibn 'Arabi des genres dits «populaires» du *muwashshah* et du *zajal* (qui se définissent entre autres choses par l'usage du vernaculaire) trouve son origine dans l'usage qu'en avait déjà fait le grand maître Abu Madyan, et qu'il reflète donc une ambition bien plus grande de la part du Shaykh al-Akbar, celle de mettre l'expérience soufie à la portée de tous. Mais avant d'aborder cette dimension didactique et universalisante de l'appropriation du *muwashshah* par Ibn 'Arabi, il nous faut nous attacher à décoder la façon dont il réinterprète la tradition poétique dont il se veut l'héritier.

voir réutiliser la mélodie connue, la structure du nouveau poème devait donc imiter très étroitement celle du poème originel. Pour ce faire, la *kharja* (ou parfois le *matla'*) de ce dernier était intégralement repris(e), et c'est à partir de cet élément (et plus particulièrement du mètre et de la rime) que le *washshah* pouvait entreprendre la composition du reste de l'œuvre. Outre le désir de réutiliser une mélodie populaire, les *washshahun* pratiquaient la *mu'arada* avec l'intention de rendre hommage aux auteurs classiques du genre ou dans le but de démontrer leur capacité à donner libre cours à leur virtuosité dans un cadre formel très contraignant (Stern 46). Dans le cas des *muwashshahat* ascétiques ou religieux toutefois, Ibn Sana' al-Mulk nous explique que la technique de l'imitation était également utilisée comme une manière d'expier le péché du poème originel et de son auteur (Stern 81-82). Il s'agissait alors de souligner la rupture avec la frivolité exprimée dans le modèle.

Dans ce contexte, la façon dont Ibn 'Arabi s'approprie les genres du *muwashshah* et du *zajal*, et fait usage de la *mu'arada* apparaît comme tout à fait originale. Loin de vouloir rompre avec la tradition de frivolité de ces genres, le Shaykh al-Akbar s'emploie à inscrire son œuvre dans la continuité des auteurs classiques.

Sur vingt-huit pièces (vingt-sept *muwashshahat* et un *zajal*), Stern estime qu'au moins quatorze ont été composées selon la technique de la *mu'arada* (Stern 83-86, 88, 121). Les *muwashshahat* n° 2, 3, 7, 8, 17, 18, 22, 23, 24 et le *zajal* sont ainsi des imitations de poèmes connus et identifiés, tandis que les n° 1, 9, 11 et 12 sont très probablement des imitations de poèmes perdus. En outre, il est important de souligner que, contrairement à son contemporain Ibn al-Sabbagh qui ne citait les *muwashshahat* profanes que pour en dénoncer la frivolité ou appeler au Pardon de Dieu pour leurs auteurs, Ibn 'Arabi assume parfaitement l'érotisme des *kharajat* ou des *matali'* qu'il adopte et en reprend souvent l'esprit dans le corps même du poème (Stern 86-87).

Pour ce qui est des *washshahun* qu'Ibn 'Arabi prend comme modèles, il est essentiel de noter que tous ceux qui ont été identifiés appartiennent à la période «classique» du genre qui s'étend du règne des *Muluk al-tawa'if* au début de la période almohade. D'Ibn 'Ubada al-Qazzaz (mort vers 500 A.H.) à Ibn Zuhr (mort en 595 A.H.), en passant par Ibn Bajja (mort en 533 A.H.), Ibn Baqi (mort en 540 A.H.) et Ibn Quzman (mort en 555 A.H.), tous sont des auteurs andalous qui à l'époque du Shaykh al-Akbar étaient déjà passés à la postérité dans l'ensemble de la sphère d'influence arabo-musulmane. A cet égard, il

le plus souvent de cinq ou six strophes. Chaque strophe (ou *bayt*) se divise en deux parties: la première (souvent appelée *ghusn*) présente une rime originale dans chaque strophe; tandis que la seconde (*simt*) offre une rime différente de celle du *ghusn*, mais la conserve tout au long du poème (Stern 12-13). Les deux caractéristiques les plus importantes du genre sont sans aucun doute le prélude ou *matla'* qui ouvre le poème et joue le rôle de refrain, et la chute ou *kharja* qui constitue en réalité le dernier *simt* de la pièce et sur laquelle cette dernière se termine. Suivant la définition qu'en donne Ibn Sana' al-Mulk (mort en 608 A.H.), l'un des premiers théoriciens et anthologistes du genre, la *kharja* doit traiter d'un thème frivole, doit être rédigée en vernaculaire (à quelques exceptions près), doit être placée dans la bouche d'une tierce personne, et doit arriver à la fin du poème de façon assez abrupte, sans véritable transition avec ce qui précède (Stern 33). Comme le grand théoricien égyptien le souligne, «la *kharja* est l'épice du *muwashshah*, son sel et son sucre» (cité dans Stern 38). Outre ces éléments de forme, il est intéressant de noter qu'en ce qui concerne le fond, le *muwashshah* traite de thèmes tels que «l'amour, l'éloge, le deuil, l'invective, la frivolité [ou] l'ascétisme», et ne se démarque ainsi aucunement des formes poétiques plus classiques, et notamment de la *qasida* (Stern 42). Il en est de même du *zajal*, genre «frère» du *muwashshah* et qui ne s'en distingue que par l'usage du vernaculaire tout au long du poème.

Malgré cette continuité thématique avec l'héritage de la tradition poétique bédouine, il peut paraître étonnant qu'Ibn 'Arabi ait choisi d'inclure vingt-sept *muwashshahat* et un *zajal* dans son *Diwan*, devenant ainsi l'un des premiers auteurs à s'approprier ces genres populaires pour un usage religieux. La chose ne doit toutefois pas surprendre, car en dépit du fait que le *muwashshah* et le *zajal* peuvent apparaître comme des formes poétiques «modernes» en comparaison du *nasib* et du *ghazal*, la logique d'inscription dans une tradition littéraire, de revendication d'un héritage poétique que nous avons évoquée dans les deux premières parties de ce travail n'en est pas moins présente. Dans le cas du *muwashshah* et du *zajal*, elle s'exprime en particulier par le biais de l'imitation, la *mu'arada*.

L'imitation était une technique de composition extrêmement répandue parmi les *washshahun* (ou auteurs de *muwashshahat*). Samuel Stern explique cette particularité du genre par le fait que, les *muwashshahat* étant avant tout des œuvres chantées, les auteurs étaient souvent tentés de s'approprier une mélodie populaire auprès du public afin de s'assurer du succès et de la diffusion rapide de leurs œuvres (45). Pour pou-

joue alors le rôle d'une sorte de catalyseur des aspirations (*himam*) du lecteur, et doit permettre à ce dernier d'accéder à l'expérience mystique de l'amour et d'atteindre la connaissance de Dieu que cette expérience révèle.

Il est important de souligner toutefois que cette expérience ne peut être que personnelle, et qu'elle sera donc différente pour chacun. Comme nous l'avons précisé plus haut, Ibn 'Arabi n'hésite pas à évoquer plusieurs femmes dans un même poème. Ce jeu sur la multiplicité de l'objet du désir est destiné encore une fois à solliciter la créativité du lecteur/auditeur et à éveiller en lui la vision de sa bien-aimée/son Bien-Aimé. Plus généralement, c'est toute l'imagerie du *ghazal*, mêlée aux thèmes traditionnels du *nasib*, qui contribue à faire du poème lui-même une sorte de *barzakh*, ou d'entre-deux-mondes. Comme l'explique Aaron Cass:

> Many of the images of the *Turjuman* seem to be [...] in transition between two worlds. It is a twilight world, of reddish-white camels, subtle beauties, treacherous because they are at the very brink of the form, un-containable spirits, henna tipped fingers–a place where the soul in its ultimate mirroring reaches the throat, the very edge of departure. But it is at the edge of life that life begins. (n. pag.)

A travers la recréation de ce *barzakh*, de ce monde imaginal (*'alam al-mithal*), le poème lui-même invite le lecteur/auditeur à (ré)-interpréter les théophanies qu'un tel univers renferme. C'est ainsi que lorsque les images des bien-aimées se présentent à lui, son coeur ne peut les recevoir, les comprendre et les représenter qu'en fonction de sa nature propre, ou plus précisément de son degré de pureté. Les images du monde imaginal évoquées dans le poème sont alors reflétées ou re-présentées dans le cœur du lecteur/auditeur par son propre pouvoir créatif, re-interprétées par son «imagination créatrice» (Corbin).

4. Appropriation du Muwashshah dans le Diwan

L'héritage du Muwashshah

Contrairement aux formes poétiques du *nasib* et du *ghazal* étudiées jusqu'ici, le *muwashshah* n'appartient pas à la tradition poétique bédouine. Le genre est né en Andalousie, terre natale du Shaykh al-Akbar, probablement au début du X^{e} siècle, soit plus de deux siècles avant sa naissance. Le *muwashshah* est avant tout un poème strophique, composé

séquences qui s'imposent quant à la nature même de l'Islam. Puisque Muhammad est l'amant modèle, l'Islam doit être considéré comme «la religion de l'Amour» (*din al-hubb*) (*L'interprète des désirs* 125-26). En outre, le Shaykh al-Akbar explique:

> *L'amour est ma religion et ma foi*, car il n'y a pas de religion plus élevée que celle fondée sur l'amour et le désir pour Celui envers Qui je la professe et Qui l'ordonne mystérieusement. Telle est la caractéristique des spirituels de type muhammadien. Car Muhammad—sur lui la Grâce et la Paix de Dieu—a sur les autres prophètes le privilège de la station de l'amour parfait; et bien qu'il soit aussi élu, confident, ami intime et d'autres qualifications parmi celles qui sont reconnues aux prophètes, Dieu lui accorda une faveur supplémentaire, celle de l'avoir pris comme amoureux (*habib*), c'est-à-dire amant (*muhibb*) et aimé (*mahbub*). Or, j'ai hérité de sa voie. (*L'interprète des désirs* 126)

Ces quelques lignes nous révèlent que Muhammad est non seulement l'amant parfait, mais qu'il est également l'aimé de Dieu. Il est l'Homme Parfait (*al-insan al-kamil*), le seul qui ait atteint ce stade où Dieu devient «l'ouïe, la vue, les mains et tous les autres organes» de son serviteur (*Traité de l'amour* 154). La «Pure Essence mohammadique» peut alors devenir la réalité qui se dévoile dans les figures de Hind, Salma, 'Azza et Asma (Corbin 133, 266). La Réalité muhammadienne peut alors être identifiée à l'amour, en tant que celui-ci est le moteur de l'univers» (Addas, "Expérience" n. pag.). Comme Ibn 'Arabi l'exprime superbement, «[L'amour] est le principe de l'existence et sa cause; il est le commencement du monde et ce qui le maintient, et c'est Muhammad» (*Kitab al-hujub* 1991: 38, cité dans Addas, "Expérience" n. pag.).

Expérience du ghazal par le lecteur/auditeur

Comme l'indique Ibn 'Arabi lui-même dans quelques lignes du prologue auxquelles nous avons déjà fait référence au début de cette étude, l'auteur du *Turjuman* s'approprie le style du *ghazal* afin que le lecteur/auditeur «s'éprenne» (*li-ta'shaqa*) des poèmes (*Turjuman* 1961: 10). L'évocation de l'imagerie du *ghazal*, des gazelles du désert aux superbes femmes, doit susciter le désir et la passion. Le poème

elle couvre ou voile également une partie de ce savoir au moyen de ses longs cheveux noirs. De même que la poésie, la bien-aimée est une synthèse de contraires, un «soleil dans la nuit» (poèmes 39, 44).

Après avoir analysé la profondeur de la dimension symbolique qu'Ibn 'Arabi attribue aux célèbres bien-aimées de la tradition poétique arabe, il est temps de nous pencher sur le sort des amants de ces dernières, Majnun et ses compagnons, les «fous d'amour». Bien que leur amour soit attaché à une forme naturelle unique, l'auteur du *Turjuman* souligne le fait que les amoureux célèbres qu'il mentionne restent des «exemple[s] à imiter» (*L'interprète des désirs* 126-27). Il précise que l'amour que ces poètes portent à leurs bien-aimées et celui que les gnostiques portent à Dieu sont en fait «une réalité unique». En outre, Ibn 'Arabi explique de façon très intéressante:

> Dieu n'a rendu ces êtres épris et ne les a éprouvés dans l'amour qu'ils portent à leurs semblables que pour qu'Il apprécie, par leur exemple, les arguments de celui qui prétend L'aimer et qui [pourtant] n'est pas épris comme ceux-là dont l'amour a aliéné la raison et les a éteints à eux-mêmes, à cause des marques de témoignages que leurs bien-aimées laissent dans leur imagination. Il est plus juste qu'un tel amoureux prétende aimer Celui qui est devenu son ouïe et sa vue, Lui, Dieu, qui s'est approché de lui bien plus que celui-ci s'est rapproché de Dieu. (*L'interprète des désirs* 126-27).

Toutefois, si Majnun, Jamil ou Ghaylan sont présentés par l'auteur du *Turjuman* comme des exemples à suivre, il n'en reste pas moins vrai que le modèle suprême auquel tous les amants devraient se conformer est le Prophète Muhammad. Dans le chapitre 178 des *Futuhat*, ce dernier est qualifié de «Prince des amants» (*Traité de l'amour* 222). Dans ce même texte, Ibn 'Arabi mentionne également à deux reprises les versets du Coran dans lesquels Dieu fait dire à Muhammad: «Si vous aimez Dieu, conformez-vous à moi, Dieu alors vous aime(ra)» (Coran III, 31) (*Traité de l'amour* 60, 153). Cette conformité (*ittiba*') au Prophète Muhammad constitue un élément si essentiel de la doctrine akbarienne de l'amour qu'il en fait le premier point de la partie qu'il consacre aux «Attributs des amants dans le Coran» (*Traité de l'amour* 153-56). Dans son commentaire du fameux poème n°11 (parfois intitulé «La religion de l'Amour»), Ibn 'Arabi revient encore sur le rôle essentiel joué par le Prophète Muhammad en tant qu'exemple à suivre, et en tire toutes les con-

Seigneur de l'amant mystique (*al-rabb*) (Corbin 98-101, 162). Au contraire de Majnun ou de Dhu al-Rumma, l'auteur du *Turjuman* joue sur la multiplicité des bien-aimées, évoquant leurs noms le plus souvent sous forme de liste (poèmes 3, 11, 20). Dans le chapitre 178 des *Futuhat*, il désigne le type d'amour que Majnun porte à Layla, ou que Ghaylan ressent pour Mayya, par l'expression «amour élémentaire». Il explique que ce dernier est «conditionné par une seule et unique forme naturelle», et qu'il «se limite à une conviction doctrinale unique exclusive des autres». De ce fait, l'amour élémentaire se distingue de l'amour naturel (*hubb tabi'i*) qui «en soi, n'exclut aucune forme naturelle au détriment d'une autre». Ibn 'Arabi en conclut que «l'amour divin ressemble à l'amour naturel chez celui qui voit dans l'ensemble des convictions doctrinales une réalité unique» (*Traité de l'amour* 113-14). Ainsi, à travers l'évocation de la multiplicité des bien-aimées et de leur caractère éphémère, le Shaykh al-Akbar semble inviter le lecteur/auditeur à saisir le fait que son cœur est susceptible de recevoir Dieu sous toutes les formes dans lesquelles Il aura choisi de se présenter à lui. Une telle prise de conscience doit contribuer à prévenir ce que Michael Sells appelle «the worshipping of *gods of belief*» ("Ibn 'Arabi's Garden" 97-100).

Quelques unes de ces héroïnes sont explicitement liées à un prophète. Ainsi, Hind (ou Inde en arabe) est associée à Adam, parce que c'est en Inde qu'il chuta après avoir été expulsé du paradis (poèmes 20, 22). Salma et Sulayma font référence à la sagesse de Salomon du fait de l'étymologie même de leurs noms (poèmes 4, 61). Quant à Nizam, c'est «une fille de Perse» qui symbolise «une sagesse étrangère (*hikma 'ajamiyya*) en rapport avec Moïse, Jésus et Abraham, et avec tout ce qui se rattache à une fonction prophétique étrangère» (poème 38; *L'interprète des désirs* 348-51). Plus généralement, toutes ces bien-aimées sont évoquées à travers le terme *duma*, un mot qui fait référence à des «figurines faites de pierres très lisses, que l'on trouve dans les lieux d'adoration de type christique syriaque» (*L'interprète des désirs* 129). Toutefois, si le savoir que les bien-aimées représentent peut être d'origine étrangère, il est également considéré par Ibn 'Arabi comme étant nécessairement de nature muhammadienne (poème 42; *L'interprète des désirs* 369).

Par ailleurs, les sagesses et connaissances divines que ces bien-aimées possèdent et qu'elles révèlent à leurs amants mystiques sont également évoquées à travers l'image du soleil (*ghazala*) (*L'interprète des désirs* 132, 203). A ce propos, if faut rappeler ici que Nizam elle-même était surnommée *'ayn al-shams wa-l-baha'*, la Source du Soleil et de la Splendeur (*L'interprète des désirs* 49). De façon assez intéressante, si la bien-aimée révèle les lumières de la connaissance divine,

disque du soleil, selon une rare acception du terme) de la sagesse et de la connaissance divines que celles-ci révèlent à l'amant mystique.

L'image de la superbe et élégante gazelle du désert permet à l'auteur du *Turjuman* de mettre en lumière le lien très étroit qui existe selon lui entre amour et beauté. Dans son commentaire du poème n°25, Ibn 'Arabi explique ainsi que les gazelles (*ziba'*) «symbolisent les possesseurs de la beauté en soi (*husn*) et de la beauté totalisatrice parfaite (*jamal*)» (*L'interprète des désirs* 267). Cette conception de la beauté comme étant l'attribut par excellence qui suscite l'amour trouve son origine dans le hadith suivant: «Dieu est beau (*jamil*) et Il aime la Beauté (*jamal*)». Comme le souligne le Shaykh al-Akbar dans un passage du chapitre des *Futuhat* consacré à l'amour, la beauté est la cause de l'amour car «elle est aimable par essence» (*Traité de l'amour* 60). Il en résulte que Dieu, parce qu'il est beau, s'aime Lui-même (*Traité de l'amour* 60). C'est de cet amour originel pour Sa Beauté que provient le désir de Dieu de se manifester, désir à la fois de se faire connaître de la création et de se connaître lui-même à travers elle. Dans ce mouvement d'existentiation, la Beauté de Dieu se révèle à l'homme dans la beauté du monde. Créé à l'image de Dieu, l'homme aime cette beauté qui se dévoile dans les théophanies, sans toutefois avoir toujours conscience du fait qu'à travers Zaynab, Su'ad, Hind ou Layla, il n'aime en réalité que son Créateur (*Traité de l'amour* 60, 174-76).

Dans les poèmes du *Turjuman*, Ibn 'Arabi souligne très clairement la nature théophanique de Hind, Layla, Mayya, Zaynab, Lubna ou Sulayma, ces bien-aimées célèbres dont, à la suite de tant de poètes, il chante la beauté. Il révèle ainsi dans son commentaire que ces héroïnes symbolisent à la fois les «Réalités divines» (*haqa'iq ilahiyya*), les «expressions parfaites de l'Essence divine», les «essences prototypiques permanentes» (*a'yan thabita*), les «sciences des réalités essentielles», les «sciences, fruits de la contemplation et du dévoilement», les «sagesses divines et prophétiques» (*hikam ilahiyya*), et les sagesses de type christique procédant de la typologie muhammadienne synthétique» (*L'interprète des désirs* 406).

Chaque héroïne possède sa spécificité propre, dérivée de la racine étymologique de son nom. Ainsi, le poète nous explique par exemple que Lubna «fait allusion à la préoccupation, ou besoin (*lubana*)», tandis que Zaynab, «ou 'timide' indique le transfert de la station de la Sainteté à celle de la Prophétie» (*L'interprète des désirs* 205). Malgré ces particularités, les bien-aimées célèbres n'en expriment pas moins une seule et unique réalité. Elles personnifient ainsi la relation complexe existant entre Dieu (*Allah* et le

son commentaire du premier poème du recueil, Ibn ʽArabi explique: «Lorsque [l'amour] s'empare du cœur (*qalb*) et de l'intérieur de l'âme (*ahsha'*) et qu'il dissipe les suggestions surgissant à l'improviste (*khawatir*), il ne reste au cœur qu'à s'attacher au Bien-Aimé et on appelle cet amour: Amour éperdu ou excès d'amour ou spiration éperdue d'amour (*'ishq*), à l'instar du liseron épineux (*lablaba mashuka*) [qui s'enroule en spirale quand il s'élève autour d'un support].» (*L'interprète des désirs* 61).

Le symbole utilisé par le poète pour transmettre cette idée si essentielle du désir envers l'absent et des aspirations (*himam*) de l'amant est le chameau (poèmes 17, 27, 29). Ainsi, la «chamelle vive» (*shimilla*) évoque «l'énergie déterminée qui se dégage de [l'amant] pour une chose précise pour laquelle il est tout épris d'amour» (*L'interprète des désirs* 301-02). De façon très intéressante, Ibn 'Arabi a aussi recours au mot *'is* (pluriel de *a'yas*, «chameaux fauves»). La proximité de *'is* avec *'isa*, le nom de Jésus en arabe, permet à l'auteur de faire allusion à la relation très spéciale qu'il entretient avec ce prophète (Sells, "Stations" 39). Le terme *'is* est utilisé pour évoquer «les aspirations (*himam*) qui attirent et développent les sciences et les dispositions subtiles humaines», et qui permettent à l'amant d'atteindre son but, la rencontre avec sa bien-aimée/son Bien-Aimé (poème 29; *L'interprète des désirs* 301). Le Shaykh al-Akbar utilise également le mot *niyaq* («chamelles») pour souligner l'effort continu et fastidieux de ces aspirations qui «ne doivent [...] pas se relâcher», même si «elles sont [parfois] désorientées par [des] arguments d'ordre rationnel» (poème 27; *L'interprète des désirs* 278). C'est ce désir, cette «chamelle vive» qui permet de traverser les «déserts vastes et arides» qui séparent l'amant de son Bien-Aimé, et ce, plus rapidement et plus efficacement que deux autres montures pourtant également utiles, l'«énorme chamelle» (la Shari'a) et le «chameau âgé» (l'intellect pratique) (*L'interprète des désirs* 343). Comme Corbin le souligne, c'est cette *himma*, puissance de l'intention ou énergie créatrice du cœur, qui rend possible l'apparition de la bien-aimée/du Bien-Aimé aux yeux de l'amant (*al-khayal*), permettant ainsi la réalisation de la théophanie dans le monde imaginal (Corbin 170-82).

Symbolisme du ghazal chez Ibn 'Arabi

Examinons maintenant de plus près le symbolisme très riche qu'Ibn 'Arabi associe au thème du *ghazal*. Celui-ci se révèle à travers une série de variations sur la racine «*gh-z-l*». Le Shaykh al-Akbar explore ainsi les dimensions métaphoriques de la beauté des gazelles (*ghazal*, pl. *ghizlan*), des bien-aimées célèbres que ces belles du désert représentent, et du soleil (*ghazala* ou

D'autre part, l'appropriation du *ghazal 'udhri* permet également au Shaykh al-Akbar de souligner l'importance qu'il accorde dans sa doctrine à l'expérience humaine de l'amour. Ibn 'Arabi considère en effet la réconciliation entre la dimension spirituelle (*hubb ruhani*) et la dimension sensible (*hubb tabi'i*) de l'amour humain comme une condition sine qua non pour la réalisation de l'amour divin dans sa dimension dialectale, c'est-à-dire «l'*unio sympathetica* du Seigneur d'amour (*rabb*) et de son serf d'amour (*marbub*)» (Corbin 119-20). Dans son chapitre des *Futuhat* consacré à l'amour, le Shaykh al-Akbar précise:

> L'amant doit réunir [ces] deux aspects antithétiques pour que la forme de son amour soit parfaite quand il est doué de libre arbitre. [...] [S]eul l'homme a la possibilité de réunir ces deux sortes d'amour, au contraire des bêtes qui, dans leur amour, ne rassemblent pas ces deux aspects antinomiques. Seul l'homme les synthétise dans son affection amoureuse puisqu'il a été façonné selon la Forme de Dieu, Lequel se qualifie parfois par des attributs antinomiques comme dans ce verset: *Il est le Premier et le Dernier, l'Extérieur et l'Intérieur...* (Coran LVII, 3) (*Traité de l'amour* 64-65).

En développant le thème de l'amour impossible, le style du *ghazal 'udhri* permet d'exprimer les sentiments de désespoir et de douleur ressentis par le poète et amant malheureux, «le fou d'amour», «le martyr de l'amour». A travers une telle exploration de la psychologie de l'amant, le *ghazal 'udhri* se révèle être la forme poétique la plus à même d'une part, de rendre toute la complexité, la profondeur et l'intensité de l'expérience, et d'autre part, de mettre en lumière ces deux aspects antithétiques de l'amour humain: «[celui] qui n'a d'autre souci, but et volonté, que de satisfaire à l'[a]imé» et «celui qui veut posséder et qui recherche la satisfaction de ses propres désirs» (Corbin 119).

Enfin, c'est bien le rôle fondamental joué par le «désir» (*'ishq*) dans l'expérience humaine de l'amour, ainsi que la conception qu'Ibn 'Arabi se fait de la nature de ce désir, qui le conduisent à composer les poèmes du *Turjuman* dans le style du *ghazal 'udhri*. La racine même du terme «*gh-z-l*» suggère l'idée d'une toupie qui tourne ou tournoie autour d'un axe (Blachère 1028). Une telle connotation fait immédiatement penser à la manière dont le Shaykh al-Akbar définit *'ishq* à travers l'image du *lablaba mashuka* ou liseron épineux. Dans

3. Appropriation du Ghazal 'Udhri dans le *Turjuman*: un «retour aux sources» de l'expérience humaine de l'amour

Le ghazal 'udhri

La différence entre *nasib* et *ghazal* n'a pas toujours été très claire. Toutefois, un certain nombre d'éléments tendent à prouver à la fois l'antériorité du *nasib* et son caractère plus générique. Le terme *ghazal* quant à lui semble avoir été utilisé dans un premier temps pour désigner la partie du *nasib* traitant spécifiquement de «la description et [de] l'éloge des femmes, [du] désir passionné, [du] souvenir, [du] désir et [de] l'attente ardente, et [de] la douleur» (Jacobi, "Nasib" 978). Cette portion du *nasib* a ensuite progressivement évolué pour devenir un poème d'amour indépendant, donnant ainsi naissance à un véritable genre.

Entre le VII^e^ et le XIII^e^ siècle, différentes conceptions du *ghazal* ont été développées par les poètes de langue arabe. Les références directes faites par Ibn 'Arabi à Qays ibn Mulawwah (Majnun Layla) et Ghaylan ibn 'Uqba (Dhu al-Rumma) nous conduisent à penser que l'auteur du *Turjuman* revendique l'héritage de l'école du *ghazal 'udhri*. Ce type de *ghazal* fut créé entre la fin du VII^e^ et le début du VIII^e^ siècle essentiellement par des artistes bédouins, en réaction au style plus léger et plus urbain développé au même moment par les poètes de La Mecque et de Médine. Les principaux leaders de cette «école du désert», dont le fameux poète Jamil (mort en 701), venaient de la tribu des Banu 'Udhra, d'où le nom donné à ce style de *ghazal*. S'inspirant de l'histoire d'amour tragique (et semi-légendaire) de Majnun et Layla, les poètes de l'école du *ghazal 'udhri* développèrent une thématique de l'amour impossible.

La prédilection d'Ibn 'Arabi pour le *ghazal 'udhri* qui s'exprime dans le *Turjuman* n'est pas innocente. L'appropriation de ce style particulier lui permet d'abord de réaffirmer son attachement à l'héritage de la tradition poétique bédouine. En effet, bien que ce soit désormais la bien-aimée qui constitue le cœur du poème dans le *ghazal 'udhri*, les motifs liés à la vie nomade restent très présents, notamment chez des poètes comme Dhu al-Rumma (Jacobi, "Nasib" 981). En outre, il est intéressant de noter que le *ghazal 'udhri* conserve, de par sa structure et par les thématiques qu'il développe, un lien très fort avec le *nasib* de la *qasida* pré-islamique. Stetkevych explique de façon assez intéressante: «What is habitually referred to as 'udhri *ghazal* may [...] not even be properly subsumed under this separate *ghazal* genre, for in its motif components and, more importantly, in its mood and poetic time, it never quite cuts the umbilical cord that links it with the *nasib*» (251).

pour reprendre l'image évoquée par Ibn 'Arabi dans le poème n°39, elle «dévoile» par sa capacité à expliciter les connaissances divines à travers des symboles, mais elle «voile» également en présentant une multiplicité de sens de façon synthétique.

Dans un magnifique passage extrait du poème n°21, Ibn 'Arabi fait allusion à «[ceux qui] cherchent Zarud et son sable, [Et ceux qui] poussent en chantant le chameau ou le tirent en psalmodiant.» (*L'interprète des désirs* 215-16) («*wa min nashidin fiha zaruda wa ramlaha—wa min munshidin hadin wa min munshidin hadi*») (*Turjuman* [1961] 89). En jouant sur la polysémie du verbe *nashada* qui signifie à la fois «chercher» et «réciter des poèmes» (*anshada*), Ibn 'Arabi semble suggérer que la quête de Zarud (une source située dans le désert al-Shaqiq) et de son sable (symbolisant ici «le monde des Esprits et des Réalités immatérielles gracieuses» [*L'interprète des désirs* 220]) passe par la récitation de vers. Ce pouvoir qu'a la poésie de faire accéder le lecteur/auditeur à l'union mystique et à la connaissance de Dieu qui en résulte est illustré par l'expérience d'un contemporain d'Ibn 'Arabi, Ibn al-Farid, qui, comme le rappelle Michael Sells, parvint à l'extase mystique (*wajd*) en entendant un poète réciter des vers dans la forme du *nasib* la plus pure (Sells, "Longing" 180).

Enfin, le motif propre au *nasib* du campement déserté joue également un rôle majeur dans la conception du poème en tant que porte d'accès à l'expérience mystique de l'amour. Comme le souligne Aaron Cass, à travers l'évocation des ruines du site abandonné, le lecteur/auditeur lui-même est conduit à «ce seuil entre deux mondes [...], l'endroit précis où l'inspiration doit être reçue» (Cass n. pag.). Là, dans ce *barzakh*, il se trouve dans les meilleures circonstances pour atteindre les secrets de la connaissance divine contenus dans les poèmes eux-mêmes. Cass explique de façon très expressive: «That it is a ruin, a desert, emphasises the transience of the images that appear in it, and their starkness, the power of their self-definition, the brightness of their colours, the very fact that they are of the order of self-revelation.» (n. pag.). Ainsi, à travers l'usage qu'il fait du *nasib*, Ibn 'Arabi suggère que les poèmes eux-mêmes constituent des théophanies. A leur lecture ou à leur écoute, nous sommes conduits aux portes du désert où l'union mystique et la révélation des connaissances divines qui s'ensuit peuvent se produire. Par la beauté de ses *nasibs*, Ibn 'Arabi nous invite alors à renouveler l'expérience vécue en son temps par Ibn al-Farid.

ja'altu al-'ibarat 'an [al-ma'arif al-rabbaniyya] bi-lisan al-ghazal wa al-tashbib li-ta'shaqa al-nufus li-hadhihi al-'ibarat. (*Turjuman* [1961] 10)

J'ai exprimé [mes] convictions en ce qui concerne les connaissances divines dans la langue du *ghazal* et du *tashbib* pour que les âmes [des lecteurs, ou des auditeurs] s'éprennent de ces expressions.

De façon très intéressante, le verbe utilisé ici pour évoquer le lien entre les poèmes et le lecteur ou l'auditeur est *ta'shaqa*, qui est dérivé de la racine *'-sh-q* signifiant désir. Ainsi, d'une certaine manière, le texte lui-même appelle à la contemplation de sa propre beauté. La contemplation de la beauté des vers, la méditation sur les symboles et les images qu'ils évoquent, et la création de sens à laquelle le poète invite son lecteur/auditeur apparaissent ainsi comme une manière pour ce dernier d'accéder à l'expérience mystique de l'amour et d'atteindre la connaissance de Dieu que cette expérience révèle.

En ce qui concerne cette contemplation à laquelle le texte même des poèmes convie le lecteur/auditeur, Aaron Cass souligne très justement: «[Ibn 'Arabi] is not inviting the reader to contemplate his iconography, but rather to follow the spirit whose footprints the images are», soulignant ainsi le fait que c'est bien la créativité de l'audience qui est ici à la fois sollicitée et légitimée. Il ajoute d'une manière très expressive: «Reading the *Turjuman* for the first time is like arriving at the gates of a ruin; from the outside there is nothing happening, because it is all happening inside. You cannot see it from where you are. You are brought to your knees. You are invited to leave thought and take up contemplation.» (n. pag.).

C'est précisément parce qu'elle s'adresse au cœur, et non à l'intellect, que la poésie ouvre au lecteur/auditeur «la voie de l'amour», lui donnant ainsi accès à la connaissance de Dieu. En outre, comme l'indique Ibn 'Arabi dans son commentaire du poème n°20, c'est également parce qu'elle est elle-même une synthèse de contraires, que la forme d'expression poétique permet d'atteindre les états spirituels situés au-delà de la raison, ces hautes sphères dans lesquelles l'union mystique devient possible. La poésie voile et dévoile dans un même mouvement. Comme «un soleil dans la nuit»,

> erate intermixture of *hajj* and *nasib* stations (an intermixture which is itself a powerful interpretation of the original *nasib* stations), and the transformation affected by the "passing away" under the tamarisk. [...] [Thus,] the *Interpreter of Desires* is a hermeneutic poetics, simultaneously adding creative new movements to the classical lyric and retrieving ancient and partially buried meaning from within the tradition. (Sells, "Longing" 193)

A travers une appropriation toute particulière du contenu thématique et lexical du *nasib* bédouin, Ibn 'Arabi nous offre donc les «clés» permettant de saisir le sens du paradoxal retour aux «sources» du désert qu'il entreprend dans le *Turjuman*. Pour le poète, il s'agit d'un retour aux sources de l'inspiration. C'est en s'«immergeant» dans la solitude et le silence du désert que l'artiste peut espérer entendre la voix de sa muse, être témoin de son apparition (*khayal*). Ainsi, il est intéressant de noter que la première vision de la belle Nizam dont le Shaykh al-Akbar est témoin, vision qui lui inspirera la composition du *Turjuman*, ne se présente pas à lui au moment où il se tient devant la Ka'ba, mais seulement une fois qu'il est «sorti du sol dallé [sur lequel se trouve l'ouvrage] [...] et [qu'il] se promèn[e] sur le sable» (*L'interprète des désirs* 54). Pour le mystique, il s'agit d'un retour aux sources de la prophétie, un retour à ce *Najd* «païen», à ces déserts de l'Arabie de la *Jahiliyya* au sein desquels la Révélation divine descendit sur Muhammad. Comme nous allons le voir dans la seconde partie de ce travail, c'est seulement en retournant à cet état d'ignorance que l'amant mystique peut espérer atteindre la connaissance de Dieu et retrouver le véritable sens de l'Islam.

Expérience du nasib par le lecteur/auditeur

Dans son article intitulé «The Divine Roots of Love», William Chittick rappelle que, pour Ibn 'Arabi, l'amour ne peut être défini, et que la compréhension de l'amour ne peut être qu' «une connaissance par le goûter [a knowledge of tasting]» (38). C'est bien parce que, selon lui, le lecteur, ou l'auditeur, ne peut atteindre une véritable compréhension du phénomène de l'amour qu'en en faisant l'expérience lui-même, qu'Ibn 'Arabi conçoit également le *Turjuman al-ashwaq* comme une porte d'accès à «la voie de l'amour». Il explique dans le prologue:

«fait d'un assemblage [de grains]» susceptibles de se mouvoir «sous l'effet des vents, symboles des passions de l'âme» (*ibid*.: 254). Le «désert fertile» illustre ainsi la «permanence du renouvellement» qui s'exprime à travers la succession et l'abondance des théophanies que cet environnement bien singulier permet (*L'interprète des désirs* 390).

Examinons maintenant les autres noms de lieux. Les régions du *Najd* et de *Tihama* sont aussi utilisées pour évoquer les loci des théophanies (poèmes 30, 37). Comme l'explique Ibn 'Arabi dans son commentaire du poème n°30, «s'élev[er] sur les plateaux du Najd» désigne «[l'apparition des esprits sublimes] dans des corps animés appropriés (*ajsad mumaththala*) dans le monde de la similitude (*'alam al-tamthil*) à l'instar de la forme de Dihya (al-Kalbi) qu'empruntait l'Ange Gabriel». Quant à l'expression «descend[re] dans la plaine de Tihama», elle fait référence à «l'exemple des esprits des prophètes qui se manifestent dans des corps faits de terre (*ajsam turabiyya*), et non des corps animés du monde intermédiaire (*jasadiyya barzakhiyya*)» (*L'interprète des désirs* 321). La région de *Thamad* au Yémen, traditionnellement évoquée pour suggérer l'éclair, fait également allusion à «un lieu de contemplation essentiel», *mashhad dhati* (poèmes 26, 59).

Dans son article intitulé «Longing, Belonging, and Pilgrimage in Ibn 'Arabi's *Interpreter of Desires*», Michael Sells analyse également le symbolisme d'un certain nombre de lieux-dits. En prenant pour exemple le nom *La'La'* évoqué dans le poème n°24, il explique: «The short love-elegy continually re-visits the station of La'La', exploring its etymological and symbolic reservoirs of meaning, taking the root-meanings of flash and glare and working them into the associations of lightning [...] within the Arabic poetic tradition» (poème 24; Sells, "Longing" 182). De façon encore plus intéressante, il établit un rapprochement entre les stations situées sur la route de la bien-aimée qui s'éloigne de son amant (telles que La'La' par exemple), et les différentes étapes du pèlerinage à la Mecque. En examinant le poème n°11, il affirme:

> Ibn 'Arabi has combined stations of the *hajj*, such as the "stoning place of Mina," with stations from the ancient *nasib*, such as Na'man, famous from the poetry of Majnun Layla. The litany of stations, echoing all the way back to the *Mu'allaqa* of Labid, is a central element of Ibn 'Arabi's hermeneutic poetics. Such poetics reach back to retrieve old or lost meanings, such as the sacrality of the stations of the beloved, even as create new poetic forms and topoi. The new topics here include the delib-

(*khayal* ou *tayf*), tout comme les vestiges du site abandonné, symbolisent alors à la fois la présence et l'absence de l'aimée/Aimé (Sells, "Longing" 186). La question de la théophanie elle-même sera traitée plus en détails dans la seconde partie de cette étude. Nous pouvons néanmoins suggérer dès à présent que l'appropriation des deux motifs «traditionnels» du *nasib*, de même que le lien établi entre eux par le Shaykh al-Akbar, lui permet de souligner l'idée que le locus réel de l'expérience mystique de l'amour est le monde imaginal, *'alam al-khayal*.

L'examen de l'usage qu'Ibn 'Arabi fait de l'imagerie du désert confirme également notre interprétation d'une identification des motifs du *nasib* avec le *barzakh*, l'endroit où se dévoilent les théophanies. Jouant sur la polysémie de la racine «*f-w-z*», le poète désigne le plus souvent les déserts par le terme *mafawiz*, suggérant ainsi qu'ils sont le lieu du triomphe, de la victoire, de la réalisation du gnostique, de la récompense qu'il reçoit pour la discipline ascétique qu'il pratique et les efforts spirituels et physiques qu'il exerce (poèmes 27, 36, 52). De la même façon, la dune de sable (*di'si al-naqa*) ne symbolise pas ici la stérilité, mais au contraire une ressource utilisée par le gnostique afin de nourrir les lumières des théophanies (poème 23; *L'interprète des désirs* 240). Le nom propre *al-Naqa* est également utilisé par Ibn 'Arabi pour désigner un endroit dans le désert (poèmes 15, 28). Le jeu autour du terme *naqa'* suggère que le désert est par excellence le lieu de la pureté (poèmes 15, 20; *L'interprète des désirs* 155, 202). Mais avant tout, l'auteur explique dans son commentaire qu'*al-Naqa* fait référence au *kathib*, «la Dune de musc blanc où s'opère la Vision (*ru'ya*) [béatifique du Seigneur au Jardin paradisiaque, à l'instant de la Grande Résurrection]» (poèmes 28, 59; *L'interprète des désirs* 282, 444). Le Shaykh al-Akbar utilise également un autre nom propre pour désigner le désert de sable. Il s'agit du terme *Zarud* qu'Ibn 'Arabi définit comme «une sorte de contrée au voisinage insociable, (...) une grève où le sable avoisine le sable sans se mélanger». Toutefois, l'auteur ajoute: «Malgré cela, dans ce lieu, on trouve des pâturages pour ces gazelles représentant les sciences insolites (*'ulum shawarid*) qui ne sont ni arrêtées, ni concevables.» (*L'interprète des désirs* 206-07). Le désert se transforme donc en pâturages sur lesquels gazelles et chameaux peuvent paître (poèmes 18, 20, 28, 30). Le sable lui-même devient fertile, permettant ainsi à une nouvelle théophanie de «pousser» (poème 28; *L'interprète des désirs* 280-89). Dans une superbe image, cette dernière est aussi assimilée à «un rameau de sable» (*ghusn naqa*), rameau que la vie du gnostique, symbolisée par l'eau, va faire fructifier (poèmes 25, 46). Ce «rameau de sable» représente la bien-aimée, dont la nature est à la fois immuable et changeante. C'est un «entassement de sable», mais qui est

lige jamais aucun niveau d'interprétation d'un texte même le plus littéral qui soit, nous ne pouvons simplement balayer d'un revers de main l'idée que ces éléments géographiques font référence à un certain nombre d'endroits localisables sur une carte. La dimension concrète des références aux différentes stations du pèlerinage qui sont faites (le puits de Zamzam, Mina, Yalamlam—poème 3) ne saurait être écartée. Pourquoi devrions-nous analyser différemment les noms de lieux appartenant à la toponymie du *nasib* pré-islamique? Sans vouloir trop insister sur ce point, il nous semble important de souligner qu'à travers les références géographiques mentionnées dans le *Turjuman*, Ibn 'Arabi nous invite à un «retour aux sources»: d'une part, un retour «métaphorique» aux sources de la tradition poétique bédouine, et d'autre part, un retour «géographique» aux sources de l'Islam (La Mecque), mais aussi et avant tout, aux sources du désert de la péninsule arabique, ce *Najd* «païen, en termes symboliques jamais 'converti', l'opposé du Hijaz» (Stetkevych 119). D'ailleurs, ce retour aux sources géographique, Ibn 'Arabi ne l'a-t-il pas lui-même réalisé en entreprenant son voyage vers l'Est? Après avoir établi que le Shaykh al-Akbar nous convie à travers les poèmes du *Turjuman* à un «retour aux sources» du désert, nous devons maintenant essayer de comprendre le sens de cette invitation.

Le désert fertile: «al-barzakh»

Retournons un instant au campement que nous avons abandonné quelques paragraphes plus haut. Dans son commentaire du poème n°8 (*rubu' darisa wa-hawa jadid*), Ibn 'Arabi met en lumière le fait que les ruines (*tulul*) du campement déserté ne sont pas pure désolation. Il explique que la racine *t-l-l* «signifie aussi bien quelque chose qui commence à se produire que les prémices de la venue de la pluie [qui symbolise ici les larmes des gnostiques]» (*L'interprète des désirs* 105). L'auteur suggère aussi que si la «phase» des larmes constitue pour les amants mystiques une fin (*nihaya*), elle conduit également à un nouveau commencement (*bidaya*) (*L'interprète des désirs* 106). Ainsi, le campement déserté émerge progressivement en tant que locus où «quelque chose est sur le point d'arriver», symbole parfait du cœur du gnostique qui, dans la station du dépouillement (*tajrid*), est dans l'attente de la descente de nouvelles théophanies (*L'interprète des désirs* 244). Les ruines du campement apparaissent alors comme une sorte d'entre-deux-mondes, un *barzakh*, dans lequel Dieu peut se manifester à travers les formes imaginales de Nizam, Hind, Lubna, Sulayma ou Zaynab. C'est au milieu de ces vestiges que la vision de la bien-aimée/du Bien-Aimé peut se révéler à l'amant. De façon assez paradoxale, cette apparition nocturne

athar ou *al-tulul*) de la présence de la tribu de la bien-aimée, traces qui sont encore visibles bien que presque effacées, le Shaykh al-Akbar fait référence à sa conception de l'amour divin (*al-hubb al-ilahi*). Ce dernier se compose à la fois du «Désir (*shawq*) de Dieu pour la créature, le Soupir passionné de la divinité en son Essence [...] aspirant à se manifester dans les êtres, afin d'être révélée pour eux et par eux» et du «Désir de la créature pour Dieu, [qui est] en fait le Soupir de Dieu lui-même épiphanisé dans les êtres, et aspirant à revenir à soi-même» (Corbin 118). Ainsi, en contemplant le lieu désolé du campement abandonné, le poète pleure la perte du lien originel avec sa (/son) Bien-Aimé(e) qui n'est autre que Dieu lui-même (Corbin 117).

En outre, dans son commentaire du poème n°24 (*qif bi-l-tulul al-darisat*), Ibn 'Arabi explique que les ruines désignent également «les traces laissées par les descentes des Noms divins sur les cœurs des gnostiques» (*L'interprète des désirs* 244). De même, dans l'explication qu'il donne du poème n°20 (*maradi min maridat al-ajfan*), le Shaykh al-Akbar souligne que le poète pleure à la fois «la perte de [ses] bien-aimés et des formes des demeures dont il ne [lui] reste plus que les vestiges (*al-athar*) qui sont les reliques de celles-ci (*al-baqaya*)» (*L'interprète des désirs* 204). Ainsi, le campement abandonné symbolise également le cœur du gnostique déserté par les théophanies. Dans ce *kharab*, terre désolée ou désertée, le poète ne trouve plus que les «reliques» de précédentes manifestations de Dieu et quelques «vestiges» des connaissances divines qu'elles ont laissés derrière elles (*L'interprète des désirs* 285-86).

Outre le motif du campement abandonné, l'attachement d'Ibn 'Arabi à la tradition poétique bédouine se traduit également par la mention de nombreux noms de lieux qui appartiennent à la topographie classique du *nasib*. Le Shaykh al-Akbar fait ainsi référence aux régions de *Najd* et de *Tihama* situées dans la péninsule arabique (poèmes 5, 30, 36 et 37, etc.). Les lieux-dits d'*al-Naqa* (poèmes 15, 28, etc.), *La'La'* (poèmes 3, 25, 28, etc.), *al-'Uthayl* (poème 15, etc.) et *Dhat al-Ajra'* (poème 28, etc.) sont également fréquemment cités. Dans *The Zephyrs of Najd*, Jaroslav Stetkevych offre une intéressante analyse de ces noms de lieux (103-34). Dans le droit fil de son argumentation visant à prouver la «métaphorisation» progressive du contenu thématique et lexical du *nasib*, Stetkevych explique que ces éléments topographiques n'ont qu'un caractère symbolique (Stetkevych 107). Comme avec les autres motifs de ses poèmes, Ibn 'Arabi joue bien évidemment sur l'étymologie de ces noms de lieux pour en extraire tout le pouvoir symbolique. Le commentaire du *Turjuman* est là pour en témoigner. Toutefois, si nous nous souvenons du fait que le Shaykh al-Akbar ne nég-

fort attachement à la tradition poétique bédouine. Dans la première catégorie, nous trouvons Tarafa ibn al-'Abd (mort vers 564) que le Shaykh al-Akbar évoque pour expliquer sa référence à «l'éclair de Thamad» et Imru' al-Qays (mort vers 540) duquel il reprend la fameuse image de la coloquinte brisée (*L'interprète des désirs* 271, 376-77). A la seconde catégorie appartiennent Majnun Layla (Qays ibn Mulawwah qui vécut au VII^e siècle), Dhu al-Rumma (Ghaylan ibn 'Uqba, mort vers 735) et même al-Mutanabbi (915-65) (*L'interprète des désirs* 312; 118, 196, 207-08; 418). Les deux premiers poètes se rattachent à l'école du *ghazal 'udhri* au sujet duquel nous reviendrons dans la seconde partie de ce travail. Il est néanmoins essentiel de noter dès à présent que leurs œuvres témoignent clairement d'un fort attachement à la tradition poétique bédouine. Ainsi, le style de Dhu al-Rumma reste assez proche de l'héritage pré-islamique pour que Sells inclue l'un de ses poèmes dans un recueil intitulé *Desert Tracings: Six Classic Arabian Odes by 'Alqama, Shanfara, Labid, 'Antara, Al-A'sha, and Dhu al-Rumma* (1989). Quant à al-Mutanabbi, Jaroslav Stetkevych souligne qu'il représente également un moment-charnière dans l'histoire de la *qasida* et du *nasib* (51). Bien qu'il développe déjà un style plus fleuri, Stetkevych précise: «even al-Mutanabbi was capable of the most beautiful 'Bedouin' *nasib*» (258-59). Il n'est pas innocent qu'Ibn 'Arabi fasse ainsi référence, aux côtés des poètes-phares de la période pré-islamique, à deux artistes «de la transition» à la fois fermement ancrés dans la tradition poétique bédouine et ouvrant déjà la voie à d'autres styles. Comme nous allons le voir, la combinaison de ces références est en parfaite harmonie avec la fonction que le Shaykh al-Akbar assigne au *nasib* dans le *Turjuman*.

Afin d'éclairer l'appropriation du *nasib* par Ibn 'Arabi dans cette œuvre, nous devons d'abord nous tourner vers l'étymologie du mot. Le terme *nasib* vient de la racine arabe *n-s-b* qui dénote l'idée d'une relation, d'un lien entre deux ou plusieurs éléments. Ibn 'Arabi semble ainsi justifier son utilisation du cadre poétique du *nasib*, en soulignant le fait que, comme l'étymologie du mot le révèle, le *nasib* constitue le meilleur moyen d'expression des *munasabat*, les correspondances qui lient entre eux Dieu, les formes imaginales de la Réalité divine, et l'amant mystique (*L'interprète des désirs* 391, 416).

Si l'on examine maintenant plus précisément le principal motif du *nasib*, les ruines du campement déserté, il apparaît clairement qu'Ibn 'Arabi le développe afin de mettre en lumière les éléments les plus importants de sa conception de la relation (*nisba*) d'amour qui unit Dieu à Ses créatures. A travers l'évocation du site abandonné et des traces (*al-*

2. Appropriation du *nasib* bédouin dans le *Turjuman*: un «retour aux sources» du désert

Une conception très «traditionnelle» du nasib

Le terme *nasib* désigne le prélude d'amour de la *qasida*, l'ode de la poésie arabe classique. Il forme en quelque sorte l'introduction du poème et a pour fonction de susciter l'intérêt de l'audience. Selon les termes d'Ibn Qutayba, le *nasib* doit «disposer favorablement, attirer l'attention, et exiger une écoute–parce que 'rhapsodier' sur un bien-aimé touche l'âme et s'attache aux cœurs» (Stetkevych 1993: 7). Dans son article de l'*Encyclopédie de l'Islam* dédié à ce sujet, Renate Jacobi indique que, au-delà de la situation de séparation des amants qui constitue inévitablement la situation de base, deux «motifs» principaux jouent un rôle majeur dans le *nasib*, à savoir les ruines du campement déserté (*al-tulul*) et la vision nocturne de la bien-aimée (*al-khayal*) (Jacobi 1968: 981). De façon très intéressante, Ibn 'Arabi brode abondamment autour de ces motifs, qui lui permettent, entre autres choses, de souligner les éléments essentiels de sa conception de la relation d'amour qui unit Dieu à Ses créatures. Mais avant d'analyser plus avant l'utilisation qu'Ibn 'Arabi fait de ces deux motifs dans le *Turjuman*, il nous faut examiner la conception très «traditionnelle» du *nasib* que le Shaykh al-Akbar semble avoir privilégiée dans cette œuvre.

A l'époque d'Ibn 'Arabi, le modèle du *nasib* de la *qasida* pré-islamique avait déjà grandement évolué. Dès la fin du VII^{e} siècle, il avait déjà souffert des attaques d'al-Farazdaq (mort en 728), qui critiquait les «pleurs sur les demeures» (Stetkevych 55, 259). Au début du IX^{e} siècle, Abu Nuwas (mort en 814) portait cette critique à son paroxysme en affirmant: «La description de ruines abandonnées est un propos pour le lourd d'esprit–alors réserve [plutôt] tes adjectifs pour la fille de la vigne!» (Stetkevych 57, 208; ma traduction). Malgré ces attaques, le *nasib* subsista au prix de quelques transformations. Dans *The Zephyrs of Najd*, Jaroslav Stetkevych relate cette évolution du *nasib* depuis l'époque pré-islamique jusqu'à l'ère d'Ibn 'Arabi, mouvement qu'il qualifie de progressive «libération du *nasib* bédouin». Il souligne en particulier «la plasticité interne et l'adaptabilité métaphorique» de ce que l'on peut désormais appeler un genre capable de s'autonomiser de l'ancienne structure de la *qasida* (Stetkevych 50-73).

Dans ce contexte, il est particulièrement significatif de noter que presque tous les poètes auxquels Ibn 'Arabi fait explicitement référence dans le *Turjuman* ou son commentaire ont soit appartenu à la première génération de poètes de l'époque pré-islamique, soit fait preuve d'un très

Enfin, cette création de sens par le lecteur/auditeur constitue elle-même un moyen pour ce dernier de re-créer l'expérience mystique traduite par le poète dans ses œuvres, de re-produire la vision du Bien-Aimé et l'Union Divine qui s'en suit. L'ambition ainsi exprimée par Ibn 'Arabi d'offrir à chaque lecteur/auditeur la possibilité d'interpréter ses poèmes selon sa sensibilité propre et d'accéder ainsi à l'expérience mystique «à son propre niveau» ne doit pas surprendre. Elle témoigne non seulement d'une dimension didactique très présente dans l'œuvre du Shaykh al-Akbar, mais également d'une volonté de mettre le soufisme à la portée de tous. Fidèle à l'héritage d'Abu Madyan, le maître qu'il a le plus vénéré, Ibn 'Arabi cherche à «populariser» la pratique et l'enseignement du soufisme, mais d'une façon qui ne cèderait rien de la complexité et de la richesse du mysticisme musulman. A cet égard, le fait qu'il ait été le premier poète mystique à adopter les genres dits «populaires» du *muwashshah* et du *zajal* est extrêmement significatif. L'ambition universaliste de la pensée du Shaykh al-Akbar n'aurait pu être affirmée plus explicitement.

Dans les pages qui suivent, nous examinerons donc successivement la façon dont Ibn 'Arabi s'approprie les formes poétiques du *nasib* et du *ghazal* dans le *Turjuman al-ashwaq*,[3] avant de nous intéresser à son traitement du genre du *muwashshah* (et dans une moindre mesure du *zajal*) dans le *Diwan*. Pour ces différents genres, nous nous attacherons à mettre en lumière le mouvement en trois temps décrit plus haut, en nous attardant plus particulièrement sur ce qui constitue le cœur de ce processus: la façon dont Ibn 'Arabi s'approprie l'héritage poétique de son époque pour «interpréter les désirs», pour traduire l'expérience mystique d'amour.

En ce qui concerne la méthodologie, il est important de souligner le fait que nous avons puisé l'essentiel de l'inspiration qui a mené à cette étude dans le brillant article de Claude Addas intitulé «Le Vaisseau de Pierre» (1996). Suivant l'approche qu'elle suggère dans ce texte intellectuellement très stimulant, nous avons concentré notre analyse sur le riche symbolisme exprimé dans la polysémie d'un certain nombre de racines arabes. La composition des poèmes, dont chaque vers, et même chaque hémistiche, comprend un ou plusieurs sens distinct(s) et autonome(s), justifie l'approche quelque peu «pointilliste» que nous avons choisie.

peuvent sembler bien modernes par rapport aux formes poétiques plus traditionnelles du *nasib* et du *ghazal*), Ibn 'Arabi imite les plus grandes figures de la période classique tels que Ibn 'Ubada, Ibn Baqi ou Ibn Quzman qui à son époque étaient déjà tous passés à la postérité.

La réinterprétation de l'héritage

Le mode d'appropriation des formes poétiques du *nasib*, du *ghazal* et du *muwashshah* par Ibn 'Arabi n'est toutefois pas un processus linéaire. Loin de se satisfaire d'une simple imitation des auteurs classiques, le Shaykh al-Akbar offre à son lecteur/auditeur toute une réinterprétation de l'héritage littéraire dans lequel il s'inscrit. Dans le cas du *Turjuman al-ashwaq*, le poète lui-même a mis en lumière l'étendue de cette réinterprétation, en livrant quelques clés de compréhension d'une herméneutique très personnelle, une pratique extrêmement originale qui joue sur les significations multiples des racines des termes employés. Au cours de ce «*mi'raj al-kalima*», comme l'a si poétiquement qualifié Su'ad Hakim, Ibn 'Arabi ne livre pas seulement à l'initié ce qui serait le «véritable» sens de ses œuvres, caché dans les symboles et les images. Bien au contraire, il nous semble qu'en jouant sur la racine des termes choisis, le poète souligne avant tout les liens qui unissent *batin* et *zahir*, déployant ainsi tout un éventail de significations possibles, toutes aussi légitimes les unes que les autres. Après avoir assumé son statut d'héritier, le Shaykh al-Akbar entreprend donc d' «interpréter» cet héritage, dans un sens extrêmement proche de celui défini par Roland Barthes pour qui «interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens plus ou moins fondé, plus ou moins libre, c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait» (Barthes 11).

La transmission de l'héritage et la création de sens par le lecteur/auditeur

En offrant une relecture de l'héritage dont il se sent le dépositaire et en ouvrant la voie à une multiplicité d'interprétations possibles, le poète encourage également le lecteur/auditeur à créer à son tour du sens à partir de ses oeuvres. L'héritage à la fois poétique et spirituel est ainsi transmis à une audience. Mais cette transmission se fait de façon active par le biais d'un processus au cours duquel l'interprétation personnelle de chaque lecteur/auditeur est légitimée et reconnue comme faisant partie intégrante de l'infinie richesse de sens de l'œuvre et du genre poétique auquel elle appartient.

qu'elles sont l'expression d'une même approche de l'art poétique, la traduction d'un même engagement à la fois spirituel, éthique et esthétique, d'une même «façon d'être au monde». La poésie d'amour profane de manière générale, loin d'être considérée comme un simple artifice littéraire, apparaît comme constituant pour Ibn 'Arabi le seul et unique moyen d'expression lui permettant de «traduire» l'expérience mystique d'amour. Mais l'étude plus spécifique de l'appropriation très particulière que le Shaykh al-Akbar fait du *nasib* et du *ghazal* dans un cas, et du *muwashshah* et du *zajal* (dans une moindre mesure) dans l'autre, révèle une ambition bien plus grande: celle de remplir par le biais de la poésie son double rôle de *warith* (héritier) et de *turjuman* ou *mutarjim* (interprète). Ces deux qualificatifs sont déjà présents dans l'introduction des *Fusus al-hikam*, texte dans lequel Ibn 'Arabi évoque l'importance fondamentale de la double mission dont il se sent investi. Mais de façon assez frappante, c'est également le terme *Turjuman* qui semble constituer le véritable trait d'union entre le *Turjuman al-ashwaq* et le *Diwan*, le titre du premier recueil étant repris comme en écho dans le *matla'* du *muwashshah* n° 25 («*Turjumanu al-ashwaq 'arrafani bi-l-karimi al-khallaq*»).

Comme nous allons l'exposer tout au long de cette étude, la façon dont Ibn 'Arabi concevait ce rôle d' «interprète des désirs», et plus largement d'interprète des trésors spirituels dont il se considérait le dépositaire, est parfaitement reflétée dans la manière très personnelle dont il s'approprie dans ses œuvres l'héritage poétique de son époque. Dans les poèmes classiques du *Turjuman* comme dans les innovations stylistiques du *Diwan*, le Shaykh al-Akbar tisse en réalité un lien très subtil entre le double rôle de *warith* (héritier) et de *turjuman* (interprète) dont il se sent chargé dans le domaine spirituel et celui qu'il joue en tant que poète dans le domaine littéraire. L'appropriation des formes poétiques du *nasib*, du *ghazal* et du *muwashshah* se caractérise ainsi par un mouvement en trois temps:

Le «retour aux sources»

Au cœur de l'approche poétique d'Ibn 'Arabi apparaît une volonté très claire d'inscrire son œuvre en parfaite continuité avec toute une tradition littéraire. Dans les cas du *nasib*, du *ghazal* et du *muwashshah*, le Shaykh al-Akbar opère ainsi un véritable retour aux sources qui se traduit par le fait qu'il s'inspire principalement des poètes «classiques» de ces différents genres, et qu'il évoque des thèmes et des symboles appartenant déjà à un patrimoine culturel bien défini. Même dans le cas des *muwashshahat* et du *zajal* (genres qui

Est-ce fantasmes incohérents,
Ou bien rêves prémonitoires,
Ou encore propos de tous les jours,
Dans lesquels mon bonheur repose?

Il se peut que celui qui stimule les désirs
Les réalise vraiment;
Leurs jardins alors m'offriraient
La cueillette des roses.
(Ibn 'Arabi, *L'interprète des désirs* 432-33)

En dépit de la très grande sensualité exprimée dans ces vers extraits du *Turjuman al-ashwaq*, l'oeuvre poétique d'Ibn 'Arabi dans son ensemble a longtemps fait l'objet d'un jugement très négatif tant de la part des critiques de littérature arabe que de celle des spécialistes de la pensée soufie. De Reynold Nicholson à Jaroslav Stetkevych en passant par Annemarie Schimmel, nombreux sont ceux qui ont dénoncé avec plus ou moins de véhémence ce qu'ils considèrent comme le caractère trop abstrait, trop ésotérique, ou encore trop éloigné de l'expérience sensible, de l'art poétique du Shaykh al-Akbar. Si Martin Lings, Michael Sells, Claude Addas ou encore Aaron Cass ont progressivement remis en cause un tel point de vue, peu de chercheurs se sont véritablement intéressés à l'usage très personnel qu'Ibn 'Arabi a fait de la poésie et à ce que cet usage nous révèle à la fois sur sa pensée et sur la conception qu'il avait de son rôle dans ce monde. Le *Turjuman* est encore trop souvent considéré comme «un *hapax* dans l'étendue aride d'un gigantesque corpus d'abstractions» (Addas 2002), tandis que le *Diwan*[2] n'a jusqu'ici suscité qu'un intérêt très limité de la part des spécialistes (Addas 1995, 2000; Deladrière; Elmore).

Les deux ouvrages, composés à près de vingt ans d'intervalle, apparaissent d'abord comme extrêmement différents: le premier recueil, dédié à la belle Nizam, se caractérise par une forte prégnance des formes traditionnelles du *nasib* et du *ghazal;* tandis que le second ouvrage—dans lequel l'Aimé est le plus souvent évoqué sous les traits d'un superbe jeune homme—présente la particularité de renfermer vingt-sept *muwashshahat* et un *zajal*. En apparence, la distance qui sépare les dunes du désert de l'Arabie pré-islamique, superbement décrites dans les poèmes classiques du *Turjuman*, des jardins en fleurs de l'Andalousie natale, évoqués dans les *muwashshahat* plus modernes du *Diwan*, semble infranchissable. Mais si l'on étudie ces deux œuvres de façon plus approfondie, on découvre alors

Des dunes du désert aux jardins d'Eden: L'interprétation des désirs par Ibn 'Arabi, à travers une appropriation du *nasib*, du *ghazal* et du *muwashshah*

Anne Clément

1. Introduction[1]

O souffle léger du vent!
Va dire aux antilopes du Najd
Que je remplis l'engagement
Dont elles ont connaissance.

Et dis à la jeune fille noble de la tribu
Que notre rendez-vous est à l'enceinte sacrée,
A l'aurore du jour du samedi,
Sur les collines du Najd,

Sur le promontoire rouge,
Tout près des monticules,
A la droite des ruisselets,
Et vers le repère solitaire.

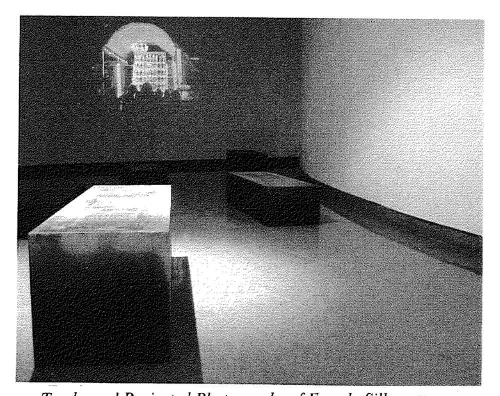
Si ce qu'elle dit est vrai,
Et qu'elle ressent pour moi
L'obsédant désir
Que je ressens pour elle,

Alors, dans la touffeur du midi,
Sous sa tente, en secret,
Nous nous rencontrerons,
Pour accomplir complètement la promesse.

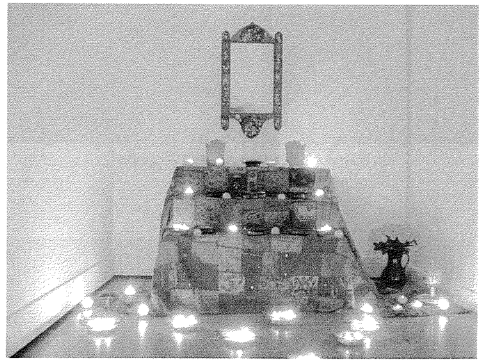
Nous nous révélerons la passion
Que, l'un pour l'autre, nous éprouvons,
Ainsi que l'âpreté de l'épreuve,
Et les douleurs de l'extase.



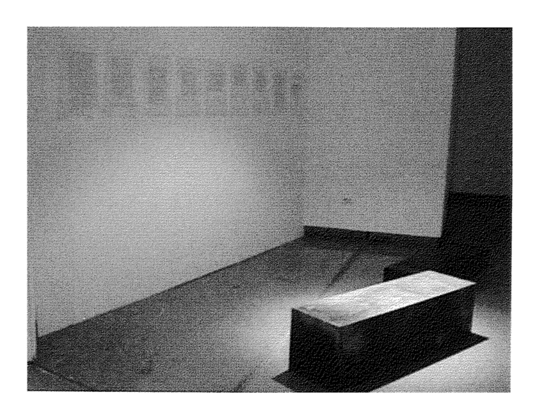
Suspended Photographs of Karbala



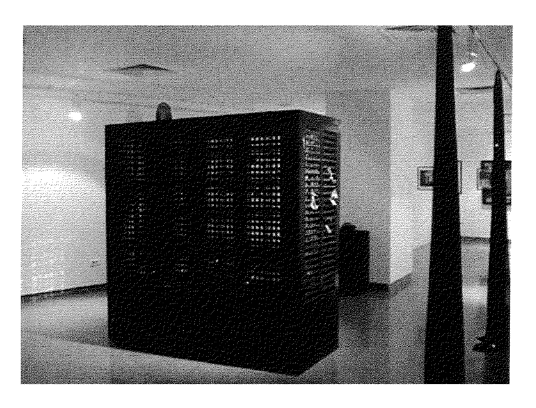
Tombs and Projected Photographs of Female Silhouettes



Rendition of Nadhr



Decorated Tombs with Narratives on Wall

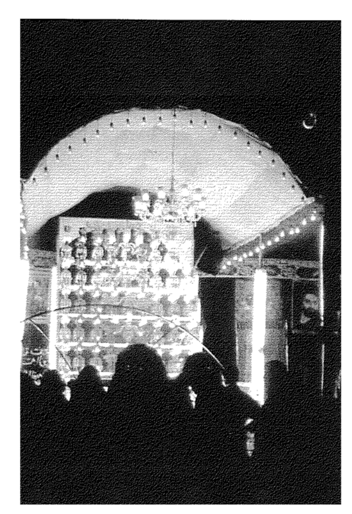


Reconstruction of Shrine Surrounded by Female Silhouettes

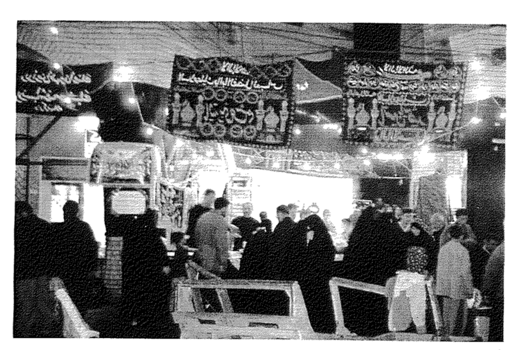
Appendix II:
Photographs of Installation (AUC, 2006)



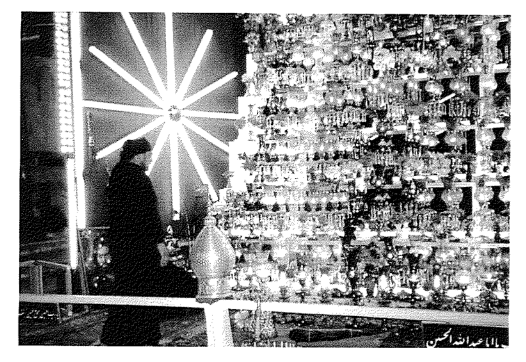
Depiction of Battle of Karbala on Tomb (First Room)



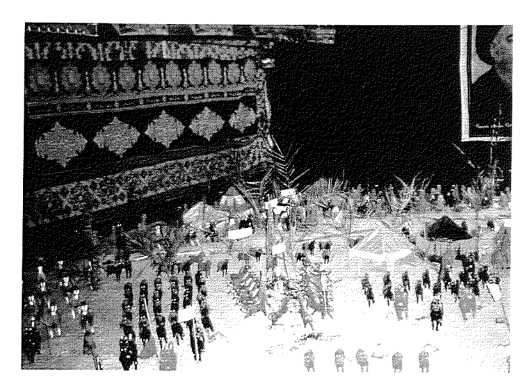
Female Silhouettes in front of Installation in Karbala



Women in City Square



Installation Constructed by Community Members in Karbala



Miniature Panorama of Battle of Karbala inside Tent in City Square



Miniature Depiction of Battle of Karbala inside Tent in City Square

Appendix I:
Photographs Taken in Karbala (*'Ashura* 2004)



Pilgrims Around Shrine of Imam Husayn

[17] Peter Chelkowski, 9.

[18] Faleh A. Jabar, 185.

[19] William L. Hanaway, Jr., "Stereotyped Imagery in the Ta'ziyeh," qtd. in Peter Chelkowski, 188.

[20] *Honar va Mardom* is an Iranian monthly journal which illustrated Persian lithographic editions of the *Shahname*. See *Honar va Mardom* 14.162 (1976).

[21] "The Martyrdom of Ali al-Akbar," *Tale of Hussain's Martyrdom*, <http://www.ashura.com/thm_part11.html>.

[22] It is an image from Michael Jordan's book *Islam: An Illustrated History* (London: Carlton Books, Ltd., 2002) 64.

[23] The poem is from Basim al-Karbala'i, *This is What I Have Read: From the Poets of the Husayni Manbar, On the Lamentation of Imam Husayn* (Beirut: Dar Al-Qari', 2005) 9.

[24] Qtd. in Basim al-Karbala'i, 9, poem addressing Imam Husayn by Jaber Ibn Jalil al-Kazimi (fifteenth century).

[25] The last line is a reference to a widely accepted *hadith* by Shi'a and Sunni sources.

[26] Peter Chelkowski, "Iconography of the Women of Karbala: Tiles, Murals, Stamps, and Posters," *The Women of Karbala: Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam*, ed. Kamran Scot Aghaie (Austin: U of Texas P, 2005), 129.

[27] For more on the relation of *ta'ziyeh* and Persian art, see Peter Chelkowski, 74-75.

[28] Qtd. in Peter Chelkowski, 75.

[29] Qtd. in Basim al-Karbala'i, 54, poem by Jaber Ibn Jalil al-Kazimi (fifteenth century). Al-Kazimi is speaking on behalf of Sayyida Zaynab, who is addressing her brother Imam Husayn.

[30] "*Hawra*" literally refers to a woman characterized by whiteness of the eyeball and blackness of the pupil. In this context, it refers to her purity and beautiful eyes.

[31] Qtd. in Kamran Scot Aghaie, 10.

[32] Ja'far Muhammad Ibn Jarir al-Tabari, *Tarikh al-Tabari* (Cairo: Dar al-Ma'arif, 1964), v. 5, 456, qtd. in Samer El-Karanshawy, 23.

[33] Muhsin Al-Amin, *Lawa'ijj al-ashjan fi naqtal Al-Husayn*, ed. Hasaan Al-Amin (Beirut: Dal Al-Amir, 1996) 177. Trans. Samer El-Karanshawy.

battle resulted in the brutal massacre of all male members of *ahl al bayt* (the Prophet's family), while women were taken as *sabaya* (captives). The city has become a sacred place of pilgrimage for the redemption of suffering by Shi'ite Muslims.

[3] Alan Morinis, ed., *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage* (Westport, CT: Greenwood P, 1992) ix-x.

[4] Alan Morinis, 2.

[5] Lara Z. Deeb, "From Mourning to Activism: Sayyedeh Zaynab, Lebanese Shi'i Women, and the Transformation of Ashura," *The Women of Karbala: Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shi'i Islam*, ed. Kamran Scot Aghaie (Austin: U of Texas P, 2005) 241.

[6] Qtd. in Laura Lengel, "Intercultural Communication and Creative Practice: Resistance, Convergence, and Transformation," *Intercultural Communication and Creative Practice: Music, Dance, and Women's Cultural Identity*, ed. Laura Lengel (Westport, CT: Praeger Publishers, 2005) 6.

[7] Selma Leydesdorff, "Introduction to the Transaction Edition: Gender and Memory Ten Years On," *Gender and Memory*, eds. Selma Leydesdorff, Luisa Passerini, and Paul Thompson (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2005) xi-xii.

[8] Linda Basch, Nina Glick Shiller, and Cristina Blanc-Szanton, "Transnational Projects: A New Perspective," *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States* (Luxemburg: Gordon and Breach Science Publishers, 1995) 3.

[9] Linda Basch *et al.*, 7.

[10] Sean R. Roberts, "Toasting Uyghurstan: Negotiating Stateless Nationalism in Transnational Ritual Space," *Contesting Rituals: Islam and Practices of Identity-Making*, eds. Pamela J. Stewart and Andrew Strathern (Durham, NC: Carolina Academic P, 2005) 148.

[11] Selma Leydesdorff, x.

[12] Peter Chelkowski, "Ta'ziyeh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran," *Ta'ziyeh Ritual and Drama in Iran*, ed. Peter Chelkowski, (NY: New York UP and Soroush P, 1979) 2.

[13] Faleh A. Jabar, *The Shi'ite Movement in Iraq* (London: Saqi Books, 2003) 185.

[14] Mahmoud Ayoub, *Redemptive Suffering in Islam: A Study of the Devotional Aspects of 'Ashura in Twelver Shi'ism* (The Hague: Mouton Publishers, 1978) 142.

[15] Qtd. in Samer El-Karanshawy, "The Day the Imam was Killed: Shi'ism, Texts, Muharram Rituals, and the Meanings of Karbala," unpublished paper, 2002, 140-41.

[16] Peter Chelkowski, 2.

around them. I attempted to shed light on the gendered elements of this cultural and religious discourse that speaks to the plight of the Shi'a history of suffering and redemption through collective solidarity and resistance. I highlighted how *'Ashura* evokes history on a number of levels, and how women commemorate that history by participating in it. At the same time, I demonstrated how *'Ashura* allows women to vent their emotions that are partly directed at the nation-state, in language that is overtly religious.

Since women, and images of women, are central to the commemoration of *'Ashura* and to my re-creation of it, and, at the same time, marginal to public practice, I attempted to tackle two questions: How do women and gendered images, historically, come to take on such liminal positions in ritual commemorations? Secondly, how do present-day Iraqi women—myself included—work to transform this liminality into actual presence?

I stressed the importance of using 'narrative' of the particular to give voice to the dynamic, complex, and varied human experience. I wrote against the notion that culture and identity are monolithic structures with which people act in accordance. Hence, the installation attempts to challenge fixed and monolithic categories by creating new, fluid ones. I see the project itself not merely as a tool to alter perceptions or construct a narrative, but as a site of resistance.

Notes

[1] The rituals commemorating the martyrdom of Imam Husayn by Shi'ites take place every year on the 10th of *Muharram* of the Muslim Hijri Lunar year, and last for forty days. The ritual commemoration may involve the physical or spiritual pilgrimage of Shi'ites to Karbala, where the battle of Karbala took place in 680 AD. The massacre of Husayn and his seventy-two followers in Karbala is the central point of the Shi'a narrative. For more on this, see my MA thesis: Dena Al-Adeeb, "Invoking the Sacred: Journeys into *'Ashura* as Ritual and Art Across Time and Space," diss., American University in Cairo, 2007.

[2] Karbala is a city in Iraq, situated approximately fifty-five miles southwest of Baghdad, on the western bank of the Euphrates and at the right side of Husayniyya creek. It witnessed the bloody battle that took place in 680 AD between the army of the Umayyad Caliph Yazid Bin Mu'awiya and Imam Husayn—the son of Ali and the grandson of Prophet Muhammad—and his followers, who were on route to claim leadership over Kufa. This

at the center of the photograph and the vibrant backdrop. The black female silhouettes capture the viewers' attention, since they are at the center of the photograph, and in contrast to the vivid structure in the background. I chose this image as the backdrop to this room to represent the centrality of gender discourse in my exhibit. The black female silhouettes demonstrate how women—both in the Shi'a narratives and in my installation—are the main pillars which contain and transcend the Shi'a narrative. Women in the past, such as Zaynab, or in the present, such as my cousins and I, have been the transmitters of Shi'i history. Women played a significant role in defining and transmitting history through various modes such as oral histories, personal narratives, and art making. None of these vehicles is fixed; they are rather very fluid, depending on the historical moment, geographic location, sociopolitical circumstances and orientations.

For example, at Yazid's courts, Zaynab's courageous choice to narrate the horrific events that took place during and after the battle in Karbala transforms the outcome into a victory instead of a defeat. Zaynab understood the importance of spreading the message of Islam and of the Karbala incident through declaiming her own, and *ahl al bayt*'s struggle. If it was not for her oratory, the message would not have been transmitted or spread; it would not have endured for many centuries. She knew the power and eloquence of her words very well.

Conclusion

In this article, I transported the reader into the realm of sacred spaces by inviting them to embark upon a pilgrimage into my exhibit: "Sacred Spaces." I provided a multi-sensory interpretation of the layers of meaning and history that I attempt to reconstruct through the use of multiple narratives and experiences. I offered an alternative method of understanding cultural perceptions, constructions, and productions. I reinterpreted the meaning of Karbala and *'Ashura* which is informed by my own experience as well as observations I made during my visit to Karbala in 2004. The interpretation and analysis of the installation was also informed by ethnographic data and texts written on the subject. Textual analysis of gendered scripts and eulogies which I used in the installation was highlighted. I showed how these rituals demonstrate a way of thinking, expressing, and imagining that is able to alter feelings of powerlessness, reconnecting the participants to their emotions, and thus to the movements

The tombs assist you in navigating fluidly through the pilgrimage/sacred site, while the narratives on the wall along with the image on the back wall prompt you to be fixed. This tension between navigating fluidly and being fixed is one of the exhibit and narrative's central themes.

Projected Photograph: Gendered Silhouettes

The image on the back wall is a slide of a photograph that I took in 2004 in Karbala (see Appendix II). The photograph depicts silhouettes of my two cousins Lubna and Luma in black *'abayas* (cloaks), standing in front of an installation—one of the many installations built by community members during the 2004 commemorations of *'Ashura*. These installations, which you will see more photographs of in the third room, line the many streets of down-town Karbala, leading to the city square where the holy shrines of Imam Husayn and 'Abbas dominate. This specific installation is a high structure containing multiple levels that is similar to a mantelpiece. Each level holds elaborate lanterns called *lale'*. The mantelpiece is made out of wood, but the front part is made out of mirrors. Hence, the *lale'* and the light that it projects are magnified. A larger structure—an arched green fabric stretched out by four pillars—is built around the vibrant mantelpiece. The pillars have a functional purpose since they hold the crescent-shaped fabric. These pillars also have esthetic appeal due to the florescent lights that surround the pillars. Smaller lights dangle from the edges of the fabric, and a larger dazzling chandelier is suspended from the center. On one side of the structure, a large poster of Imam 'Ali hangs; and on the other side, another poster of Imam Husayn rests. It seems as if the images of the Imams stood as guardians. The entire structure is a light spectacle in contrast to the black silhouetted female images in the center of the photograph.

I chose the silhouetted image as the backdrop to this room to illustrate how women are central, yet sometimes marginal in the multiple narratives depicted. This motif is present throughout the exhibit. One of the reasons I chose to construct a mixed media installation was to follow in the tradition of constructing installations by Shi'a communities in Karbala during the 2004 commemorations of *'Ashura*. The other reason was due to the appeal it has in the contemporary art scene, both in Cairo and internationally.

The black silhouettes at the forefront of the photograph stand in contrast to the larger colorful installation constructed by the community as a *nadhr*. There is a stark tension between the black silhouettes

says: "Woe to you Muhammad, woe to you! The angels of heavens pray for you here Husayn in the wilderness covered in blood, his body cut to pieces. O woe to you Muhammad, your daughters are slaves and your descendents killed, left for the wind to blow dust over."[32] However, the defeated and bereaved Zaynab stands in front of those who betrayed her brother—the people of Kufah—highlighting their guilt versus her strength.

Zaynab—along with the rest of the humiliated women of the Prophet's family—were chained. The captured women were then dragged along with the bleeding head of their brother Husayn, which was impaled on a lance. They traveled in this way from Karbala to Kufa in Iraq, then to Yazid's courts in Damascus. This is where Zaynab heroically condemned Yazid for the murder of her brothers Imam Husayn, 'Abbas, her family members, and followers. Her role as the spokesperson for the movement and her courageous denunciation of Yazid became legendary. In Yazid's court, the captured sister of the defeated Imam challenged her brother's killer:

> You weave all your conspiracies, go after all your aims, and do all you can [and still] by God [you will not succeed. You will fail] to erase our mention, kill our divine message or compete with our glory. Nor will you relieve yourself from shame [of what you did to Husayn]. For is your opinion but false? And your days are but numbered? And your hoards are but destroyed in the Day [of Judgment] when God's curse is called upon the unjust? So praise be to God who ended [the life] of the first of us with happiness and forgiveness and the last of us with martyrdom and mercy.[33]

The events that took place before and after this incident are also an essential part of the plot. Therefore, Zaynab's role becomes critical as the one who disseminates the message and sustains the struggle. Fatima, despite being dead long before Karbala, plays a crucial role in the narrative as well. She is revered as Husayn's mother and caregiver, as 'Ali's wife and partner, as the daughter of the Prophet, and as the matriarch of the movement.

The projected image on the back wall is the backdrop of this room. The incense lures you into the room, while the chanting of the *radoud* sets the mood for the pilgrimage the viewers embark on.

concedes to Husayn by acknowledging Al-Mahdi's role as the redeemer and liberator of human kind. Al-Mahdi is also known as the Hidden Imam. It is important to note that there are many similarities between Shi'a and Catholic imagery and narratives. It is also significant to note that Al-Mahdi and Jesus play similar roles in the account. Both descend to earth at the end of the temporal world to free the nations from misguidance and lead them to redemption. The main reason I decided to translate the following section of the poem is to demonstrate Fatima's matriarchal position within Shi'ism. I also wanted to create a smooth transition to the pictorial plot hanging on the wall, which focuses on Zaynab's leading role in the epic:

> If Jesus wanted to boast of the glory of Mary
> And make clear her magnificence
> O Husayn your mother is Fatima the crown of pride and chastity
> Gabriel is at her service
> If he says from my cradle I spoke the words of wisdom
> From Lord's guidance
> You are the father of the guided one Al-Mahdi who frees
>   the nation's existence
> And destroys misguidance
> You Lord everywhere
> O joy of Zahra.

The narrative hanging on the left wall of the first room depicts Zaynab as the spokesperson for the movement. For instance, as Kamran Scot Aghaie writes: "Morteza Motahhari (the prominent modern Shi'i theologian) has portrayed Zaynab as spokesperson for the cause after the massacre as the second half of Hosayn's movement." [31]

In spite of her defeat and affliction, Zaynab's selfless and unconditional support for her brothers on the journey to Karbala, her aid before and during the battle, and her role as the voice of her martyred brother in face of his tyrannical murderers and adversaries, all make her into a model that Shi'i women should incessantly aspire to emulate. Zaynab's heroic sacrifice is not limited to the support she provides her brother with. Not only did she watch her brother fight and die during the battle, but she also sent her own sons to be martyred as they defended Husayn in battle.

Zaynab epitomizes the tragedy. Looking at the headless bodies of her brother, half brothers, nephews, cousins, and their followers, she

O oppressed one rise, and welcome *howra*[30]
She came to narrate what took place on the day of *'Ashura*
And she calls: O help me
My heart melted, O help me
This is a story of sorrow
Of two faces, each with many sides
Told by tears flowing from the eye
Pouring from the heart
The story says
When Husayn's body was brought back, his grave embraced his heart
Zaynab responded with a scream from the valley of death
Listen to her heart's call
I left behind me suns radiant with blood
I came to Karbala and found nothing but graves
Where is my pillar
O help me
My heart melted O help.

The Fourth Tomb: Repetition of Images

The fourth tomb is also painted in black with four silk screen images superimposed on it. The four images are the same. The image is of a man—who could be Husayn—standing beside his dead horse. The background is the aftermath of a battle scene which contains dead bodies and horses. I splashed blue acid powder on the top portion of the image in order to depict the sky. I also sprinkled yellow acid powder on the battlefield. I chose this image to illustrate the centrality of the violent and gruesome battle scene in Shi'a narrative. The image is repeated four times to demonstrate the importance of repetition in Shi'a narrative, symbolism, and imagery. The repetition in the narratives and rituals evoke mental images that stir up the believers' emotions and strengthen their beliefs. The emotional bond it creates emphasizes the loss, grief, suffering, and martyrdom of Imam Husayn and *ahl al bayt*.

The Fifth Tomb and Hanging Storyline: Gender Narratives

On the fifth black tomb, I placed the same poem ("O joy of Zahra") that appears on the second tomb. I decided to repeat the same poem to illustrate the centrality of Fatima in relation to Husayn, and her position in Shi'a narratives. In this verse of the lamentation poem, Jesus praises Husayn by comparing the Virgin Mary to Fatima. Jesus then

together: Muhammad, 'Ali, and Husayn. Together, these three characters illustrate a method used both in the Shi'a tradition and in my work to represent the multiple historical narratives and encrusted meanings that congregate in Shi'ism, and in the practice of the *'Ashura* commemoration.

Both the image and poem evoke the fluid interpretations that are part and parcel of *'Ashura*, as well as the importance of lineage, and the link between the past and the present. Thus, in Peter Chelkowski's words: "According to Shi'i tradition, the Karbala tragedy transcends the confines of time and space; as one proverb says: 'Every day is *'Ashura* and every place is Karbala.'"[26] Most of the literature about the artistic tradition surrounding the *'Ashura* incident focuses on Iran, specifically the *ta'ziyeh* and its related arts.[27] The commemoration of *'Ashura* requires the past and the present to co-exist through ritual practices at the same time that the artist, the poet, the *radoud*, and myself ritualize as we engage in the process of making art, poetry, and music. The final artistic output is as open to interpretation as the ritual, storyline, and lineage of *'Ashura* itself. Fluid traditions, here, produce sinuous art forms, just as sinuous art forms have historically produced fluid traditions in the past. *'Ashura* rituals are based on these fluid interpretations which are deeply rooted in artistic and esthetic practices. The image also depicts the iconographic tradition within Shi'i Islam in contrast to Sunni Islam. Since Islamic orthodoxy, according to Samuel R. Peterson, privileges literal interpretations of texts, it considers the representation of animate form to be sacrilegious.[28]

The Third Tomb: Lamenting and Honoring Zaynab

The third tomb portrays an image of the battle of Karbala which also contains a lamentation poem beneath it. The Karbala battle scene was also taken from *Honar va Mardom*. However, the lamentation poem attached to this image was taken from Al-Karbalai's anthology which I also translated from Iraqi colloquial to English. I used the same technique employed in the previous image to transfer the poem from the silk screen onto the black tomb. In this image, however, I only spray-painted the tombs with a thin layer of metallic forest-green. The metallic color depicts the saintly, sacred, mystical aspect, while the green illustrates the color of Islam, Shi'ism, and peace. The image and the lamentation poem address the theme of oppressed and oppressor, resistance, and fighting for a sacred cause in Shi'a narratives. The lamentation poem "O Oppressed One Rise"[29] depicts Zaynab calling on her brother Imam Husayn to stand up. The poem illustrates Zaynab's role in the narrative and sheds light on her relationship to her brother, and to the movement in general:

The use of the image of Prophet Muhammad and Imam 'Ali is especially designed to represent the lineage of the characters of the Shi'a narrative and their relationship to the story of the battle of Karbala. Although the illustration is that of Muhammad carrying the slain 'Ali, the poem laments Husayn in a non-linear, non-chronological, meta-historical rendition of Islamic history. The poem beneath the image of the slain 'Ali, which I translated from Iraqi colloquial to English, is called "Oh Joy of Zahra."[24] By using this poem, I added another layer to the centrality of lineage in Shi'a narrative. This poem about Husayn is not merely a link between Husayn and the battle of Karbala. In fact, there is a longer history, dating back to the death of the Prophet, and the division between the Sunni and Shi'a communities. Since Prophet Muhammad died a long time before Imam Ali's demise, the viewer must understand how the depiction of the image on the tomb suggests a metaphorical presence. The Prophet carrying the slain 'Ali signifies both lineage and his support of 'Ali. The poem eulogizes Husayn and narrates his lineage. It resonates with earlier events and texts in Islamic history:

O fifth name, O joy of Zahra
This night, the voice of victory sings your name,
You the scion and beloved one of the Prophet
O Father of the prostrater
And it calls: today the Master of the Youth of paradise is born,
And sings again and again
A birth for the world, a birth that honors every proud descendent
O You the fortress of all glory!
Tonight Husayn from the joy of your birth the light of
God's law and the guidance of his Prophet are born
You're the offspring of the chosen one
The most honorable and purest of ancestors
The inheritor of the chosen one
You are the blossom of Hayder and Fatima
The pride of the Charging One.[25]

My use of this particular image was not merely for stylistic reasons, nor was it for the flight of fancy of the artist who created the original image. Both the artist and I portray that which is central to Shi'ism, and to the commemoration of *'Ashura*: a slippage between the present and a past which is not fixed or linear. In the lamentation poem, three main characters merge

I superimposed the images these passages convey on top of the black tomb. I then began layering acid powder paint around the images; I chose acid powder paint so that I could blow on the powder, and create a thin layer in order to both reveal and conceal the images. I did not want the images to be conveyed with ultimate clarity, since they are not of the actual Karbala battle as previously noted. The depictions seem to be from the Qajar period. However, the resemblance between the sets of illustrations is very striking. The Qajari period produced a rich body of pictorial work portraying the battle of Karbala. My aim behind this technique is for the audience to get a glimpse of the battle scene, and feel its horror, despite the absence of accurate historical delineation. Through the layering technique, I also created a three dimensional effect, thus allowing the images to stand out rather than remain flat, emphasizing that the numerous layers of history and the multiple narratives about the importance of Karbala are not fixed, rather they are fluid and subject to individual interpretation. I used an array of colors that signify the battles to me, such as various shades of brown and tan to depict the dust and the sandstorms of battle. I used shades of red to depict blood, and, finally, shades of bronze and gold to produce effects of depth, richness, and age. I chose bronze because it both evokes colors associated with religious and spiritual symbols and at the same time is translucent and reflective, calling to mind the visible, invisible, and sacred.

The Second Tomb: Commemorating Lineage and Fluidity

The second tomb depicts an image of the Prophet Muhammad holding the slain ‘Ali (see Appendix II).[22] Muhammad's face is covered with a white *hijab*, since depictions of God and the Prophet are forbidden in orthodox Islam. I placed an image of Muhammad and ‘Ali, which captures the latter with a sword-induced gash in his head, over the black tomb, with a lamentation poem below it.[23] I photocopied the poem and made it into a silk screen which I positioned on top of the tomb. I used a wedge to press white ink through the screen and, by pressing back and forth with the wedge, the ink seeped through the screen, duplicating a print of the poem. I then applied acid powder and spray paint, using the same layering technique to acquire the effect I wanted. I used shades of blue and silver to depict translucency, luminosity, and lightness, to call to mind the spiritual and ritual aspects of making a pilgrimage, especially the process of transcendence and connection to a cause.

The First Tomb: Depictions of Karbala

The first tomb the audience encounters depicts three scenes from the Karbala battle (see Appendix II). I found these images in publications such as *Honar va Mardom* (Art and People)[20] which I found in Souq El 'Ataba in down-town Cairo. The images portray battles from the Qajari Period (a Persian dynasty of Turkic descent which ruled Persia—now Iran—from 1781 to 1925), though I believe they can resemble some of the images that depict the Battle of Karbala. The first image is of two parties in battle, the second one is a closer encounter between the conflicting factions, and the third is of an old man holding a young wounded man in his arms after the battle. One may perceive the martyred man as Ali Al-Akbar held by his father Husayn. Bahrul Ulom narrates the death of Ali Al-Akbar, whom I have illustrated in the image on the tomb in my installation:

> On the brink of dying, he could muster a shout, "0 Aba Abdillah! Farewell. Here is my grandfather; from whose cup I have drunk. Never again I will be thirsty. He says that there will be a cup waiting for you." Hussain hurried to him bending on him, putting his cheek over Ali's and murmuring, "Life is no longer worth living after your departure. How dare they encroach on Allah and violate the sanctity of the Prophet. Alas! It is hard on your grandfather and your father that you call on them for help which they cannot provide." He then scooped a handful of his pure blood and throw [sic] it to the sky; not a single drop fell to the ground! That is why in the visitation ceremony we used to address him, "May my parents be sacrificed for you as you were wrongfully slain; for your blood which ascended to the heavens, for your sacrifice before your father in anticipation of God's reward. Yet he parted with you in extreme heart rending situation [sic] when he threw your blood to the sky as an offering and none of it fell to the ground." Hussain ordered his youth to carry his body to the tent, where the free females of the household of the Apostle of God gathered around him crying, wailing, beating their breasts, and plucking their hair. Zainab al-Kubra (Senior), the pick of Bani Hashim threw herself on his body cuddling it for she saw in his demise her waning strength, the departure of the protector of her privacy and honour, and the crumbling of the buttress of her house.[21]

The Art Installation

I have set the mood for the 'pilgrimage' the audience would embark upon by engaging their senses through the incense scents, and the enchanting voice of the *radoud*. Sandalwood incense fumes escort you along a journey, drawing one closer to the divine, the sacred, or the invisible. The sandalwood incense is subsumed into other smells such as herbs, flowers, spices, and other types of scents. The dimmed light and hazy clouds produced by incense evoke the theme of the visible and invisible, providing the pilgrim with a glimpse of the esthetic flight (see illustrations in Appendix II). As you take your first steps into this voyage, you will be led into a maze, where you will have to navigate among five different tombs. The tombs are made of wood painted in black. I constructed them to look like Islamic tombs that contain a base with two sides. The base faces upwards with the open area facing downward. The tombs differ in size, each one being approximately a few inches smaller than the other. This was done for both esthetic reasons, and to visually signify the variation of the narratives and experiences. Viewers may perceive each tomb as a memory box, enveloping memories, narratives, and reflections. My attempt at reconstructing multiple plots, experiences, and Shi'ite history is based on keeping the memory alive by commemorating the dead and reviving the past through art, emotions, and the spiritual. These tombs transcend the memories and narratives of martyrs and saints, who become archetypes that have sacrificed themselves for a sacred cause. I constructed five tombs to signify both the five Chosen Ones in Shi'ite Islam—Muhammad, Fatima Al-Zahra', 'Ali, Hasan, and Husayn—and also the members of my immediate family. Muhammad is the Prophet; 'Ali is his cousin, son-in law, the first child to become a Muslim, and the first Imam for Shi'ies; Husayn is the third Shi'i Imam, and the son of 'Ali and Fatima al-Zahra', the daughter of the Prophet, and the matriarch of Islam. Hasan is the second Shi'i Imam and Husayn's brother.

The room in my installation (shown at AUC, New Falaki Building, in November 2006), reconstructing *'Ashura*, manifests and expands the concept of 'visual anthropology,' which involves a multisensory approach to the experience of cultures . It promises to provide an alternative way of comprehending cultural perception, constructed through mixed media. As you enter the room, I aim to transport you into a sacred realm. In order to do so, all your senses must be evoked so one may experience a glimpse of the layers of meaning, and grasp the nature of the history I attempt to reconstruct.

women go back to their seats, and, within a few minutes, the conversing, laughing, and chatting begin. Some of the women who are highly affected by the frenzy are consoled by others in the group and taken back to their seats. The *sufra*—the meal—is brought out and placed in the middle of the room, on the floor. The women gather around the *sufra* and continue to socialize for the next hour, when slowly they begin to leave one by one.

At another *qirayih* I attended in 2004 in Baghdad, I witnessed a female *Mullayah* leading these ceremonies. She narrated the stories of the Karbala battle and integrated the historical narrative of Husayn into a discussion of the present tumultuous political situation in Iraq. After the US invasion, Iraqi Shi'a women are once again revolutionizing *'Ashura* rituals, weaving the battle of Karbala narrative and its themes of oppression and justice into their critique of US. occupation. For example, during *'Ashura* in 2004, I witnessed mass marches during the processions of *'Ashura* where women and men carried banners and shouted slogans against the US occupation, Saddam Husayn, and Zionism.

My aunt—a retired school teacher and a mother of three—spoke of *qirayihs*' religious and popular cultural spaces as the only outlet she and many other women have to express their grief, sorrow, and dissatisfaction with the status quo. She stated that these are the only spaces for women to come together as a community, away from their daily lives, chores, and men. She asserted that one needs to look at these spaces not only as a women's communal spaces, but as a forum for expression, creativity, and healing where they can manifest their emotions and transcend their daily lives as mothers, sisters, and wives within a female community.

Reclaiming and Reconstructing Community and Identity

During the commemoration of *'Ashura* in 2004, after the second Gulf War, Karbala was under American control, with the Polish army executing surveillance. However, this time the city elite, officials, religious leaders, and other local organizing bodies forced the American and Polish troops to leave the city-center and square during the commemoration of *'Ashura*, pushing them to the outskirts of the city-center and reasserting their power and strength by constructing their own security mechanisms. The city-center and square then became a site for one of the largest and the most critical celebrations of *'Ashura* in Shi'ite history, marking a turn in its development, nature, scope, and magnitude that still needs to be documented.

The binary oppositions of the oppressed and oppressor, justice and injustice, resistance and fighting for the cause are also evoked.

The line between 'classical' readings of the narrative, which would claim authority on the basis of a text, and the practice of the believers is often blurred. Instead of a uniform reading, interpretation, or standard ritual practice, one sees numerous "social, spiritual, salvational, ethical, esthetic, and political roles in which the community reflects itself, reasserts its group solidarity and collective memory and mirrors its reality and the tensions it encounters."[18] Through the images, symbols, and rituals, one sees *'Ashura*'s eternal significance as an expression of the perpetual conflict between oppressed and oppressor, as an epic of hope and revolution, which may be employed against injustices people undergo in various parts of the world.[19]

The Gendered Performance

The *qirayih* are assemblies of condolence sermons performed by a female *Mullah* (*Mullayah*). The *Mullayah* chants lamentations and recitations of the narratives, and leads chest-beating. The women actively participate in a call-and-response process by chanting back, weeping, and chest beating. At the climax of the ritual, some of the women move to the middle of the room, stepping into a circle and moving rhythmically to the chanting while beating their chests, heads, and tearing their clothes.

I accompanied my maternal aunt to a females-only *qirayih* that took place at her friend's home in Iraq in 2004. The *qirayih* lasted for about three hours. The *Mullayah* led the recitation and chanting in the middle of the room, while the female attendees, seated on the floor around the room, recited and chanted back. The recitations consisted of the narrative of Karbala, including the battle itself, the events that preceded and followed it. The *Mullayah* draws lessons from the lives and deeds of Husayn, Zaynab, Fatima, and others from the Prophet's family who suffered for the cause of Islam. She narrates the stories of the massacres, integrating the historical narrative of Husayn into the present political situation of Iraq. As the *Mullayah* moves the women to an intense passionate height, some of them merge into the middle of the room forming a circle, while moving in accelerated rhythmic motions to the chanting, reciting, and chest-beating to the point of a trance. At the height of the ritual, the lights are turned off for a few minutes to highlight the transcendental space. As the *Mullayah* swiftly ends the ritual, the lights are also abruptly turned back on. The

lamentation poetry (*marathi*), and eulogies—both in classical Arabic and colloquial Iraqi—are not merely historical accounts of the narrative of Karbala, but also a lyrical discourse based on a traditional genre of Arabic poetry. The use of emotionally charged eulogies and *marathi* in the Shi'ite tradition is an attempt to transport the listeners into a rich sensory realm of collapsed time and space. Al-Karbalai's highly-charged, expressive, and evocative mental images construct a narrative of the events that once took place. Hence, Al-Karbalai enjoins the listeners to relive the experience of Karbala, and the tragic death of Imam Husayn. The goal of the lamentations in the ritual is to keep the memory alive by reviving the pain, suffering, and sacrifice of the Imam and *ahl al-bayt*. As Chelkowski writes:

> Early Shi'ites viewed Husayn's death as a sacred redemptive act, the performance of the Muharram ceremonies was believed to be an aid to salvation; later they also believed that participation, both by actors and spectators, in the Ta'ziyeh dramas—the theater of ritual—would gain them Husayn's intercession on the day of the Last Judgment.[16]

The cathartic impact of the ritual works through the powerful emotions it creates. The chanter/bard can also lead the listeners into an elaborate imaginary, creative, and esthetic journey through narrating the past—by fluctuating between time and place—wherein different historical characters are brought into the narrative of Karbala from various historical moments, all at once. The chanter relates stories of characters like Mariam, Daoud, and Adam—personalities who clearly had nothing to do with *'Ashura*—aiming to directly associate them with the Karbala narrative. The characters can also be in dialogue with each other, even though they span through different historical moments:

> It totally engages the participation of the audience and it has extraordinary dynamic flexibility. There are no barriers of time and space. For instance, Napoleon Bonaparte can appear on the stage along with Husayn, the Virgin Mary, Alexander the Great, and the Queen of Sheba. The text is not fixed; episodes form one play can be interpolated in another to suit the mood of the actors, the audience and the weather.[17]

tackle challenges and struggle for their cause. Hence, the sacred is manifested through the exhibit space, while the ritual is transformed into the creative practice of making the installation. The intention behind this project is not to dismiss the intellectual process; rather, it is to expand our understanding of the sacred. The sacred does not necessarily refer to religion or religious practices; it is the engagement with 'the beyond.' All my experiences and encounters with multiple spaces, communities, and family members have shaped and informed my approach and processes for tackling this project in this manner.

The entire Shi'ite narrative is based on constructing images of Husayn's martyrdom by involving the emotions of the audience through sensory experiences to lead them toward catharsis, lamentation, and action. It relies on an emotional and physical experiential process. Through stirring up the audience's senses, I attempt to tap into different realms that are invisible, averting the intellectual understating of this experience. The invisible can be experienced through the senses, and is difficult to comprehend through an intellectual process.

The affinity between ritual/performance and art installation becomes evident in the work of anthropologists who study the numerous codes involved. Victor Turner writes:

> Lévi-Strauss and others have used the term sensory codes for the enlistment of each of the senses to develop a vocabulary and grammar founded on it to produce "messages"—for instance different types of incense burned at different times in a performance communicate different meanings, gestures and facial expressions are assigned meanings with reference to emotions and ideas to be communicated . . . soft and loud sounds have conventional meanings, etc. Thus certain sensory codes are associated with each medium. The master of ceremonies, priest, producer or director creates art from the ensemble of media and codes just as the conductor in the single genre of classical music blends and opposes the sounds of the different instruments to produce an often unrepeatable effect.[15]

The profound and melodic tribute of Basim al-Karbala'i, a prominent chanter of *'Ashura*, commemorating the suffering of the Prophet's family—and of Zaynab—sets the mood for the pilgrimage the pilgrim is about to embark upon. Al-Karbalai's dramatized use of

Although the historical Karbala narrative is the focal point of the ritual practice of *'Ashura*, the relation between historical narrative and ritual practice is far from static. It is a dynamic relationship, where changing political and social realities influence the ways narratives are produced and the ritual practiced. Thus, the ritual provides a comprehension of present-day events in Iraq, and the horrific impact it has on women's lives. *'Ashura* serves as a powerful site for mediating between the two worlds: spiritual and material. It also serves as a place for facilitating transmission, redemption, and salvation.[12] Visual symbols, chants, sounds, performances, smells, and food, all create a complete visual and sensory experience that gives *'Ashura* its meaning and magnitude—in some ways turning it into an "art installation" of sorts (see Appendix I). The images, symbols, and rituals one sees are creative expressions that add to the narrative, memory, and history they recount and dramatize. All of these components of the *'Ashura* experience combine to develop the solidarity of the community, and to emphasize its resilience, and strength against challenges.[13] *'Ashura*, characterized by epic and tragic qualities, dramatizes symbols that instigate strong emotions of suffering and charge the believers into mass mobilization against injustices, thereby strengthening their solidarity, sense of belonging, identity, and community. Hope and victory are interwoven into the struggle for justice, which is assumed to be rewarded, either in this world or the next. Shi'a also believe that only when one is granted the highest rank of martyrdom can one finally join the legendary and heroic martyr Imam Husayn.[14]

The Sacred Ritual

The narrative of Karbala and *'Ashura* cannot be told through a merely intellectual narrative. Thus, I attempt to divert the audience from an intellectual process, and revert to a holistic, experiential method by saturating the audience's senses through smells, sounds, and sights. A precise description of the narrative of Karbala and *'Ashura* would not fully capture the experience. I strive to weave multiple narratives and experiences together. The narrative partakes of a realm beyond the intellect and taps into the sacred by engaging the senses to evoke emotional and cathartic performative expressions in order to move the participants to a spiritual and transcendental space. It charges the participants with a sense of the collective, which forms solidarity among the community. The narrative instills values and provides a paradigm in which participants are equipped with the tools to

creative expressions seek to bridge the gap between their lived experiences that "account for the rapidly shrinking sense of time and space in the world today."[10] Memory and oral narrative are mechanisms for these women, enabling them to work through their own trauma and allowing them to initiate their own healing process. Hence, constructing memory through narratives, performance and other creative practices provides a space for transnationalist women to work through past traumas, both personally and collectively:

> Memory, tradition and religion are written in a type of narrative normally associated with fiction. It seems predictable that religion and tradition will therefore be on their future political and cultural agendas as well. All writers rely on their autobiographical experiences. In this kind of literature the borders between autobiography and work on memory are often fluid—a factor that I strongly believe will continue to influence the field of oral history. But for the most part, migrant memories are not part of the regular scientific tool kit.[11]

Creative practices (including rituals) become a site for women to insert their narratives in order to acquire a place in the public realm. Sharing their stories publicly becomes instrumental in their cathartic journeys to recovery.

Karbala Narratives

The Karbala narrative epitomizes Shi'i history. *'Ashura* rituals gather the believers to relive the experiences of the battle of Karbala through narration processes, building emotionally-charged and evocative mental images. The result is an experience where time and space are collapsed since believers are thrown into a liminal experience where they relive the events of the battle of Karbala through what they hear, witness, and chant in the present. They can only lament the Imam, and feel the pain of his martyrdom. The cathartic impact of the ritual works through the powerful emotions it creates. Their encounter with the past becomes a reflection of their present reality, shedding light on people's daily struggles and sufferings. The events that took place in 680 AD in Karbala thereby become the lens through which the present narrative is constructed and retold by rituals, narrations, murals, installations, music, and other creative practices. The believers thus live the past and the present simultaneously.

Nonverbal communication provides a different way of comprehending cultural perception constructed through creative practices. Creative forms of expressions are highly symbolic in nature, which may, indeed, tap into different realms of consciousness and provide personal and cultural transformative spaces for healing and communicating. I realized that the installation is, in essence, an articulation and reconstruction of identities—both mine and others'—and an attempt to articulate omitted and marginalized histories and voices. To elucidate the narratives of the women I interviewed, and my own narrative as well, was instrumental in producing an alternative history, which has been omitted from the larger public discourse.

Narrative, Memories, and Healing

Oral history projects—like creative practices—attempt to produce counter and marginalized histories based on the narratives, specifically those of women. Through cultural studies work on identity and representation, a shift occurs from migrant's experiences to include transnational and, later, diasporic narratives and experiences. These narratives and oral history projects have become a site to express migrant, transnational, and diasporic women's experiences, which center on family relationships that spawn across multiple geographic locations. Thus a new development has occurred: "In this development, the story of the family narrative may be dominant, but it is also experienced differently depending on gender. Gender determines the way in which the family history (and thus the migration) is remembered and told. . . . Gender intersects here with the family." [7]

These women's experiences transgress the borders of the nation-state to include multiple geographic space; hence, these women attempt to reconstruct their identities and weave the ruptures of their transnationalist lives through resorting to memories and family narratives. They are active agents in their constructions of their daily lives, and their fluid experiences find expression in their creative practices "through the use of symbols, language, and political rituals, migrants and political leaders in the country of origin are engaged in constructing an ideology that envisions migrants as loyal citizens of their ancestral nation-state."[8] At the same time, "transmigrants take actions, make decisions, and develop subjectivities and identities embedded in networks of relationships that connect them simultaneously to two or more nation-states."[9] These women find themselves expressing multiple identities that are rooted in different locales. Their narratives and

Through my work, I discovered that in post-Saddam Husayn Iraq, women's interaction with—and my own use of—new technologies in ritual practice serves to extend Karbala beyond Iraq's borders by connecting it to the outside world and the transnational Shi'a communities. Iraqi Shi'ite women thus embody continuity and change: "Historically, both the structure and the meaning of *'Ashura* and these lamentation events have been fluid, incorporating different elements in different locales and reflecting the changing political and social status of Shi'a Muslims."[5] Keeping in mind the fluid interpretations and meaning, and the dynamic structures of ritual practice, I tackle a part of *'Ashura*'s modern discourse, which is used to instigate political action and change today.

Filming women's experiences was my attempt to tackle questions related to positionality and personal narratives, as well as address socio-political contexts. I also wanted to reconstruct the history that is being assembled to incluue my voice within women's narratives. By interviewing female members of my family, and constructing the exhibit, I wanted to demonstrate the link between the personal and the political, the sacred and the material, the visible and the invisible, and the local and the global. I also wanted to break away from the constructed gender discourses and dichotomies of public versus private spaces by shedding light on the intimacy of private space, and to demonstrate how these women negotiate and maneuver in public space.

Women's creative practices—such as performance, visual art, and ritual—attempt, at times, to transcend verbal communication, and offer multifaceted alternatives to express and understand deep and hidden knowledge within the unconscious mind. In her article "What Does Creativity Have to Do with Intercultural Communication?," Kathryn Sorrells articulates how creative practices may bridge the gap between cultures, and how it provides a tool for intercultural communication. Sorrells suggests:

> [The] language of imagery, metaphor and symbol are powerful teachers. These nonverbal modes of communication often bring forth information, perspectives and understanding that might otherwise remain buried. By gaining access to people's creativity, we tap a remarkable reservoir of potential energy that can be used to facilitate intercultural learning and communication.[6]

Growing up in Iraq, Kuwait, and California, I did not identify with Shi'ism or with performing the ritual of *'Ashura*. First and foremost, I identified myself as an Iraqi, and as an Arab, even though one of the reasons my family was deported from Iraq was because they were not considered purely Iraqi, or wholly Arab, since my father's family originally came from Iran. I began exploring and asserting my complex identity: Iraqi, Arab, Shi'a, immigrant, diasporic, and of Iranian descent. My explorations were based on my personal experiences, reflections, and reactions to the current political, social, historical, cultural, and economic realities.

In retrospect, I can conceive of my return to Iraq in 2004—to work on the documentary, photography project, experience the situation in Iraq first-hand, the reunion with my family, and participating in the *'Ashura* commemoration—as a sacred journey or pilgrimage. The journey was a quest for both an internal and external voyage to sacred spaces. These sacred spaces are not just physical; they have to do with exploring the layered internal spaces. Above all, I needed to explore the phenomenon, not just as an intellectual endeavor, but also through spiritual and esthetic modes. Alan Morinis elaborates on the idea of internal and external human quests, and their relationship to achieving salvation, in the preface of *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage*: "Pilgrimage is a paradigmatic and paradoxical human quest, both outward and inward, a movement toward ideals known but not achieved at home. As such, pilgrimage is an image for the search for fulfillment of all people, inhabiting an imperfect world."[3] The exploration that Morinis and I refer to here is not merely an introspective and individualized quest, but rather a reflection of the political, economical, and sociocultural realities we are experiencing. Today, the examination of the human condition through the lenses of sacred spaces and pilgrimages is lacking. In his analysis, Morinis examines this aspect:

> Pilgrimage eludes the attention of the traditional researcher who takes a fixed socio-cultural unit, such as village, as the subject of study. Pilgrimage also tends not to fit into conventional anthropological categories. It is rather a composite process pieced together from elements of mythology, ritual, belief, psychology, social roles, architecture, geography, literature, drama and art, and spiritual concerns. Pilgrimage partakes of the mystical, and nothing is less amenable to investigation by social sciences.[4]

When I was five years old, members of my father's family were deported from Iraq to the Iranian borders. My immediate family avoided the forced deportation by escaping to Kuwait. At that moment, I realized that borders, nation-states, and citizenships are mere constructions created in order to organize and control masses based on political interests by the governing elites. Even though my family was deported, we continued to identify ourselves as Iraqis. We never spoke about our deportation amongst us, and especially kept quiet about it in public. The second time I encountered displacement was when the invasion of Kuwait took place in 1990. This time my family relocated to San Francisco, California. Throughout our residence in the Bay Area, as marginalized immigrants, we experienced a microscopic gaze and interrogation of our identities and belongingness. I came to realize that identities are constructions, ever-changing, based on how we are positioned in societies, and how we choose to position ourselves. Photographs have always been instrumental in remembering our ruptured and fragmented experiences. For example, when my mother went back to Iraq for the first time after the first Gulf War in 1991, she brought back our photographs with her. Our memories and the photographs served as the main tool to reconstruct our pasts. The ruptures and the state of in-betweenness that I experienced growing up became a site for me to explore my multiple and complex identities. The ruptures did not cause discontinuity, rather a continuity flavored by layered and multifaceted experiences. I chose creative practices, such as, visual art, rituals, and narratives as a way to deal with—and express—the deep and hidden meanings of our experiences. My goal is not merely an individualistic aim of healing my own traumas, rather providing a collective healing space. My project also seeks to engage other women who have experienced war, displacement, and other forms of violence. I hope to contribute to defining this historical moment by creating a space for creative practices and narratives in the public realm.

I was born in Baghdad in 1974, though both my parents were born and raised in Karbala. They both grew up experiencing and performing rituals of *'Ashura*. In 1980, we escaped to Kuwait, where commemorating *'Ashura* became a private practice. My mother continued to commemorate *'Ashura* at home during *Muharram*. She would play cassettes of the *radoud* (chanter-narrator) and weep as she cooked *qima*—this customary dish cooked during *'Ashura* as a *nadhr* (offering), and distributed to the community. Occasionally, she would take us to private female *qirayihs*, either at a friend's home or at a communal female gathering at a *Husayniyya*, where the mourning gatherings over Husayn, the martyr, are held.

cation linked the trauma of the present with the memory of the past. Hence, constructing present and past memories through narratives, performance, and other creative practices provides a space for women to work through past traumas, which could provide a healing process, both personally and collectively.

My film and photographic depiction of the aforementioned inspired me to compose an art installation. I utilized the Karbala narrative and Zaynab's role as a conduit for an oral history to present a reinterpretation that centers the female voice. This gendered re-visioning speaks directly to the exploitative patriarchal tendencies that subordinate women's leadership and voice, particularly the manifestation of the sacred into organized religious practices, which are—historically and structurally—oppressive.

It is unmistakable that Karbala, *'Ashura*, and Shi'ism have come to occupy global importance after the invasion of Iraq in 2003. I wanted to personify this historical moment, and represent the marginalized perspective of the Shi'ites in the form of an artistic reconstruction. I invite the reader to embark upon a sacred journey that reconstructs my interpretation by walking through the first room of a four-room art installation which I exhibited in Cairo, Egypt in November 2006 (see photos of my installation in Appendix II). The installation is my attempt to explore the meaning of narratives, sacred spaces, and rituals. The material objects in the room symbolize and signify my intent to represent the past in light of the present. I ask the reader to experience my re-construction of the pilgrimage site that provides an interpretive gendered meaning to *'Ashura*, the cityscape of Karbala, and Shi'a narratives, while engaging their own interpretations as participants, which dialogically draws the audience into the performance of *'Ashura* and sacred space.

Situating Myself and Others

The exhibit became a site to investigate, reinterpret, and reconstruct my own identity and family narratives. It has also served as a tool to explore my own healing process, and coming to terms with past traumas. In sharing the narratives of the female members of my family, I hoped to insert their marginalized voices within a public sphere in order to reconstruct a silenced history of war, displacement, ethnic cleansing, violence, and other related experiences we have undergone.

My first encounter with displacement served as a catalyst to grasp the fluid, shifting, and destabilized nature of identity, home, and belonging.

I understood that people chose creative and spiritual practices to express their personal, political, and socio-economic struggles. These expressions included the *ta'ziyeh*, the staged performance of the historical event, the ritual of *qirayih*, which includes mourning gatherings, the eulogizing of *ahl al bayt* (the family of the Prophet), the creating of religious and political murals, posters, installations and altars, and mass political protests, among others. These creative practices are steeped in the tradition of commemoration of the Karbala battle and express the trauma that *ahl al bayt* experienced and its significance in the development of the Shi'a movement.

The narrative of the role of Zaynab (Husayn's sister, Ali's daughter, and the Prophet Muhammad's granddaughter) at Yazid's court became the defining moment for these commemorations. Her cathartic recounting of the traumatic events of the Karbala battle served to honor Husayn and his seventy-two followers' resilience and strength. In this way, it marked a historical moment that transformed—through her eloquent and moving narrations—a tragic defeat into a memorializing that instigated the birth of the Shi'a movement and traditions. Her testimony came after witnessing the brutal battle and massacre of her brother, sons, and other family members, and after she was chained to the surviving women of the Prophet's family, dragged from Karbala to Kufa in Iraq, and taken to Yazid's court in Damascus. Her dramatic presentation movingly re-enacted these atrocious events, and her emotion inspired the assignment of guilt to the betrayers of *ahl al bayt* as well as a profound empathy for those martyred, triggering a spiritual, creative, and political movement. Her impact was so significant that her commemorative narration and performative practices were adopted as the defining expression needed to engender the survival of a marginalized community. The manner of presentation invoked an emphatic emotional response which underscores its historical impact.

Since her presentation was performative and manifested a creative practice, those who re-enact it experience and embody the details of the tragedy so that the performance of elaborate somatic expressions becomes a conduit for spiritual awakening. The narrative is thus turned into a sacred quest toward salvation. The ritual is a holistic spiritual, physical, and emotional practice that allows for a deeply engaged experience that moves believers through lamentation into action and social movement.

Through my participation in *'Ashura*—and through interviews with female members of my family—I witnessed women weaving the contemporary Iraqi catastrophe into the Karbala narrative. Their evo-

From Sacred Ritual to Installation Art: A Personal Testimony

Dena Al-Adeeb

A Personal Journey to Sacred Ritual

I returned to Iraq in 2004; it was a journey marked by an increasing preoccupation with the notion of the sacred. I sought out ways to make sense of the complexity and extent of suffering and atrocities inflicted by the invasion, wars, and totalitarian state onto the Iraqi landscape and its people, daily embodying the terror and tragedy of the destruction. How is it that people endure and cope with their realities? How does the invocation of the sacred allow for the expression of their daily experiences? How is that expression germane to their resilience? The reach for the sacred through the ritual of *'Ashura*[1] amidst the decay of the present allows for a manifestation of the metaphor of salvation. I found that it was limiting to my attempts to reckon our current reality solely through an intellectual process. In addition to the political and economic frameworks and programs, I found it necessary to explore people's daily lived experiences—a perspective that is often marginalized. Creative and spiritual practices, including ritual, performance, visual art, music, literature, and narratives, were the additional dimension that represented these experiences more fully. In addition, these expressions could potentially reconstruct the narrative to inspire healing and hope. Historically, women have maintained their position as transmitters of culture, history, and narrative from generation to generation. Hence, a focus on creative and expressive practices allows for recognition of women's contributions to historical, political, cultural, and spiritual processes that might otherwise be marginalized.

My focus on these practices was provoked by my encounter with female members of my family in Baghdad and, later, in Karbala[2] during the lunar month of *Muharram*, where *'Ashura* is commemorated. I documented the ritual through film and photography; it was the first *'Ashura* celebrated with this magnitude because it was banned under Saddam Husayn's regime for over thirty years. It was there that

Artistic Adaptations: Approaches and Positions

Literary works have been subjected to transformation and adapted to new contexts and mediums since time immemorial. Folktales have moved from one place to another—their structures and stylistics getting modified as they migrated. Canonical writers, such as Shakespeare, appropriated historical records and rewrote them as literary texts, and these, in turn, were reappropriated and recontextualized. Poems have been turned into songs, dramatic plays into operas, and novels into films. How does change of a source take place in a new context and medium? And how does the dialectic between a root-source and its modification work?

This issue of *Alif* offers examples of different modes of adaptation and appropriation, while analyzing the subtle mechanisms of creativity and reception esthetics. The articles cover the transformation of ritual into installation art, the erotic prelude of the *qasida* (pre-Islamic ode) into a mystical treatise, a Sufi poem into video art, and an *Arabian Nights* tale into a feminist allegory, not to mention narratives adapted for the screen, political agendas into disseminated literary texts, sacred figures into fictional protagonists, and translations that take such liberties that they become adaptations.

The Arabization and Africanization of *Hamlet*, the adaptation of a peasant speech from ancient Egypt to the screen, the transformation of e-mails from Palestine into a dramatic play, the description of *objets d'art* into Pakistani poems, the dramatization of journalistic accounts of female murderers into TV serials—all attest to the breadth of this phenomenon and its varied manifestations.

Alif, a refereed multilingual journal appearing annually in the spring, presents articles in Arabic, English, and, occasionally, French. The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles. The next issues will center on the following themes:

Alif 29: The University and Its Discontents.
Alif 30: Trauma and Memory.
Alif 31: The Other Americas.

Arabic Section

Contents

English and French Section

Printed at: Elias Modern Publishing House, Cairo.
Price per issue: Egypt: LE 20; Other Countries (including airmail postage): Individuals: $20, Institutions: $40.
Back issues are available at the above prices.
Electronic version: issues 1-25 are available at http://www.jstor.org
Correspondence, subscriptions, and manuscripts should be addressed to:
Alif, AUC, Department of English and Comparative Literature,
PO Box: 2511, Cairo, Egypt
Telephone: 2-02-27975107; Fax: 2-02-27957565
E-mail: alifecl@aucegypt.edu
Website: www.aucegypt.edu/academics/dept/eclt/alif

The following people have participated in the preparation of this issue:
Esmet Abdel Wahab, Kamran Ali, Samirah Alkasim, Said Alwakeel, Hazem Azmy, Fateh Azzam, Mia Carter, Madiha Doss, Kevin Dwyer, Rami Elsamahy, Ahmed Etman, El Sayyid Fadl, Sayyid Hegab, Michel Hebert, Nicholas Hopkins, El Sayyid Ibrahim, Maureen Kiernan, Susan Kollin, Vassiliki Kotini, Paul Love, Walid Mounir, Wen-chin Ouyang, Mahmoud Al-Rabei, Tawfik Saleh, Salah El Sarwi, Mounira Soliman, Steffen Stelzer, Amira El-Zein.

Cover illustration by Dena Al-Adeeb

Distributed by the American University in Cairo Press.

Dar el Kutub No. 4357/08
ISBN 978 977 416 195 7
ISSN 1110-8673

Journal of Comparative Poetics
No. 28, 2008

alif

Artistic Adaptations: Approaches and Positions

Journal of Comparative Poetics
No. 28, 2008



Artistic Adaptations: Approaches and Positions